



**Universidade de Aveiro**

**2008**

Departamento de Comunicação e Arte

**Celina Teixeira Martins**

***O Tríptico para Órgão de Manuel Faria*  
no contexto do repertório organístico do séc. XX**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Evgueni Zoudilkine, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação do Prof. Domingos Peixoto.



## **Júri**

Presidente

Professor Doutor João Pedro Paiva de Oliveira,  
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro,  
por delegação de competências do  
Ex.mo. Director do Curso de Mestrado em Música

Vogais

Professor Doutor Giampaolo Di Rosa,  
Professor Auxiliar Convidado da Escola das Artes da  
Universidade Católica Portuguesa – Porto

Professor Doutor Evgueni Zoudilkine,  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro  
(orientador)

## Agradecimentos

Muitos foram aqueles que de diferentes formas contribuíram para a realização deste trabalho. Gostaria de expressar a minha gratidão para com todos.

Aos entrevistados: Dr. Francisco Faria pela amabilidade com que me recebeu e pelas informações prestadas, Rev. Dr. Joaquim Santos de saudosa memória, pela cordialidade da recepção e simpatia na evocação do Mestre, Dr.<sup>a</sup> Cristina Faria pela disponibilidade e envio de elementos para o trabalho, Doutor Giampaolo Di Rosa pela participação e disponibilidade, Gianluca Libertucci pela disponibilidade e comentários, Rev. Dr. Jorge Barbosa pela sua colaboração pronta e eficaz.

Às várias pessoas que colaboraram, nomeadamente os mestres organeiros Dinarte Machado e António Simões, P. Mendes de Carvalho, Dr. Hugo Filipe Laranjeiro, Dr. Cristiano Felismina, Doutor Isaiás Hipólito, Doutor José Carlos Miranda, Prof. Doutor João Pedro Oliveira, Prof. João Heitor Rigaud de Sousa, Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Olga Morais, Prof. João Pereira Coutinho, Rev. Dr. Pedro Miranda e Prof. Domingos Lopes.

Aos arquivos visitados e respectivas pessoas responsáveis, pela colaboração na pesquisa: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e Dr.<sup>a</sup> Isabel Ramires, Arquivo da Orquestra Nacional do Porto e Sr. Paulo Pacheco, Arquivo Nacional da Torre do Tombo e Dr. Paulo Tremoceiro, Arquivo Paroquial da Vera Cruz (Aveiro) e Dr. Hugo Calão, Biblioteca Nacional, Biblioteca Municipal do Porto e Biblioteca Pública de Braga / Reitoria da Universidade do Minho.

Aos meus pais Adriano e Alice e minhas irmãs Deolinda e Sandrina, pelo incentivo e incondicional apoio.

Ao Prof. Doutor Evgueni Zoudilkin pela orientação deste trabalho e ao Prof. Domingos Peixoto pela co-orientação, acompanhamento da investigação e estabelecimento de contactos com pessoas ligadas a Manuel Faria.

Às pessoas que, directa ou indirectamente, se disponibilizaram a colaborar; o meu muito obrigada.

## **Palavras-chave**

Análise musical, Composição para órgão, Dodecafonismo, Séc. XX, Registação, Análise da partitura.

## **Resumo**

O trabalho apresenta uma análise e revisão do *Tríptico para Órgão* (1963) de Manuel Ferreira de Faria (1916-1983). Como contextualização é traçado um perfil da trajectória do compositor e um enquadramento da linguagem desta obra na produção musical de Manuel Faria e no contexto do repertório organístico do séc. XX. A obra em questão é também analisada comparativamente com a sua própria versão orquestral – *Tríptico Litúrgico* (1968).



## **Key-words**

Musical analysis, Organ composition, Twelve-note technique, 20th Century, Registration, Score analysis.

## **Abstract**

This work presents an analysis of the *Tríptico para Órgão* by Manuel Ferreira de Faria (1916-1983) and a review of the original manuscript score. In the contextualization, the author presents a profile of the composer's career and a framework of the style in the musical production of Manuel Faria as in the context of the organ repertoire in the 20th century. A comparative analysis is also made with its own orchestral version – the *Tríptico Litúrgico* (1968).

## Abreviaturas e siglas

Lista das abreviaturas utilizadas no decorrer da dissertação, classificadas no quadro 1 por ordem alfabética.

Quadro 1

ABREVIATURA	
>	Caixa expressiva fechada
<	Caixa expressiva aberta
3M	terceira maior
3m	terceira menor
4a	quarta aumentada
4d	quarta diminuta
4p	quarta perfeita
5a	quinta aumentada
5d	quinta diminuta
5p	quinta perfeita
6a	sexta aumentada
and.	andamento
APAO	Associação Portuguesa dos Amigos do Órgão
BGUC	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
Bomb.	Bombarda
Bord.	Bordão
c.	compasso
Cél.	Célula
Cf.	Conferir
CM	Celina Martins
Comb.	Combinação
Contr.	Contralto
<i>cresc.</i>	<i>crescendo</i>
CT	contratema
DeCA	Departamento de Comunicação e Arte
<i>dim.</i>	<i>diminuendo</i>
DP	Domingos Peixoto
Entr.	Entrada
Exp.	Exposição
Expr.	Expressiva
Fig.	Figura
Figs.	Figuras
Fl.	Flauta
FF	Francisco Faria
GO	Grande Órgão
GR	Giampaolo Di Rosa
I	Inversão

JS	Joaquim dos Santos
JB	Jorge Barbosa
l/d	local desconhecido
m.d.	mão direita
m.e.	mão esquerda
Mat.	Material
MO	Manuscrito Original
NRMS	Nova Revista de Música Sacra
O	Original
O. I.	Obra Impressa
Órg.	Órgão
Orq.	Orquestra
p	página
P.	Padre
p.e.	por exemplo
ped.	Pedaleira
PIMS	Pontificio Instituto de Música Sacra
Pos.	Positivo
pp.	páginas
PP.	Padres
Pr.	Principal
Qtdena	Quintadena
R	Retrógrada
Rec.	Recitativo
Rev.	Reverendo
RI	Retrogradação da Inversão
s/d	Sem data
Seg.	Seguinte(s)
SNI	Secretariado Nacional da Informação
Sopr.	Soprano
T	Tema
Trp	Trompete
UA	Universidade de Aveiro
v.m.	vozes mistas
v. órg.	versão para órgão
v. orq.	versão para orquestra

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I Contextualização</b>	<b>5</b>
<b>I.1. Manuel Faria</b>	<b>7</b>
I.1.1. Nota biográfica	7
I.1.2. A música sacra em Braga	11
I.1.3. A obra de Manuel Faria	14
I.1.4. O panorama organístico português	16
I.1.5. Divulgação da obra de Manuel Faria	17
<b>I.2. <i>Tríptico para Órgão</i></b>	<b>19</b>
I.2.1. Dodecafonismo em Portugal	19
I.2.2. O <i>Tríptico para Órgão</i> no contexto da obra de Manuel Faria	24
I.2.3. Os Desafios de um concurso nacional	24
I.2.4. O <i>Tríptico para Órgão</i> no contexto organístico português	26
I.2.5. O <i>Tríptico para Órgão</i> no contexto organístico europeu	29
I.2.6. Reacções ao <i>Tríptico para Órgão</i> e apresentações da obra	33
<b>CAPÍTULO II Descrição</b>	<b>37</b>
<b>II.1. Introdução</b>	<b>39</b>
<b>II.2. Prelúdio</b>	<b>42</b>
II.2.1. Secção A	42
II.2.2. Secção B	47
II.2.3. Secção A1	51
II.2.4. Secção C	52
<b>II.3. Meditação</b>	<b>56</b>
II.3.1. Tema	57
<b>II.4. Final</b>	<b>61</b>
II.4.1. Fantasia	61
II.4.1.1. Secções A e A1	61
II.4.1.2. Secções B e B1	62
II.4.1.3. Secção C	63
II.4.2. Fuga	65
II.4.2.1. Exposição	67
II.4.2.2. <i>Stretti</i>	69
II.4.2.3. Reexposição	74
II.4.2.4. Coda	77
<b>CAPÍTULO III Revisão da Partitura</b>	<b>81</b>
<b>III.1. Introdução</b>	<b>83</b>
<b>III.2. Partituras</b>	<b>83</b>
III.2.1. Autógrafo	83
III.2.2. Cópias	84
III.2.3. Versão orquestral	86
<b>III.3. Análise comparativa</b>	<b>87</b>



III.3.1. Indicações gerais da partitura -----	87
III.3.2. Indicações de registação -----	90
III.3.3. Indicações de dinâmica, agógica, expressão e articulação -----	93
III.3.4. Correções e anotações do compositor -----	96
III.3.5. Gralhas e imprecisões -----	100
 <b>CONCLUSÃO -----</b>	 <b>101</b>
 <b>Referências documentais -----</b>	 <b>107</b>
 <b>APÊNDICES -----</b>	 <b>119</b>

## INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos a criatividade dos compositores foi motor de desenvolvimento dos estilos, técnicas de escrita e formas musicais. A História da Música ocidental regista o desenrolar deste processo de contínua aceleração, desde a fixidez gramatical dos primeiros testemunhos escritos até à proliferação de tecnologias do presente.

Esta aceleração é um dos frutos da actual rede de informação que nos permite estar a par de todas as inovações e tendências em qualquer parte do mundo, num espaço onde as fronteiras desapareceram e as distâncias foram drasticamente reduzidas: é possível estudar em qualquer país, contactar com outras escolas em tempo real, aprender mais, divulgar mais, criar mais e diferente.

Também o órgão, designado como *O Rei dos Instrumentos*<sup>1</sup>, evoluiu ao longo dos séculos, acompanhando os gostos de cada época e a invenção de novas técnicas de construção, que lhe permitiram uma crescente afirmação, tanto nas igrejas, como nas salas de concerto. Existem actualmente instrumentos com um vastíssimo leque de possibilidades sonoras, colocando ao dispor do compositor / organista um verdadeiro potencial orquestral. Existem mesmo aplicações informáticas adaptadas ao órgão, que permitem tirar partido das suas potencialidades sinfónicas ao nível da registação e, até, da regulação do *touché*, aproveitando os recursos das novas tecnologias. O repertório organístico acompanhou naturalmente esta evolução, passando pelas mais variadas metamorfoses estilísticas no que se refere às diferentes linguagens de composição.

Embora não sejam abundantes as obras escritas para órgão em Portugal no séc. XX, algumas há que merecem particular destaque. No entanto, apesar dos avanços da nossa sociedade de informação, elas permanecem ignoradas e ausentes nos concertos. Continuamos a guardar “escondidas” várias obras para órgão, de compositores portugueses, escritas há mais de 40 anos.

---

<sup>1</sup> Designação atribuída a Mozart, mas já anteriormente utilizada por Girolamo Diruta em *Il Transilvano* (1593).

Nas palavras de Manuel Pedro Ferreira, essa situação verifica-se tanto com compositores menos conhecidos, como com os mais reconhecidos:

Grande parte das peças escritas nesse século permanece inédita, e poucas têm seguido mais do que uma audição. Isto é verdade tanto no que toca a autores famosos como a autores obscuros, e aplica-se tanto àqueles que usaram uma linguagem musical acessível, como aos que exploraram sonoridades mais ousadas (Ferreira, 2007: 13).

Considero de todo o interesse a divulgação dos compositores portugueses, em especial daqueles que, no século XX, destinaram ao órgão um repertório que lhe confere um estatuto diferente daquele que tradicionalmente lhe é atribuído como instrumento residente no templo cristão.

A presente Dissertação de mestrado pretende reabilitar uma destas obras – o *Tríptico para Órgão*, do compositor bracarense Manuel Ferreira de Faria, no ano em que passam 25 anos sobre a sua morte<sup>2</sup>. Este exemplar do repertório organístico português, único pela modernidade da sua linguagem, tem permanecido inédito e, salvo raras excepções, ausente dos programas de concerto.

A Dissertação começa com uma contextualização do compositor e da sua obra – o *Tríptico para Órgão* – não só através do estudo de fontes e bibliografia diversa, mas também do testemunho de pessoas que lhe estiveram ligadas. Em seguida será feita uma descrição e análise sumária dos pontos mais relevantes<sup>3</sup>, bem como um estudo detalhado da partitura, anotando as diferenças entre os textos disponíveis, as correcções feitas pelo autor e algumas gralhas que subsistiram<sup>4</sup>. Por fim, serão reunidos os programas das apresentações da obra em concerto e o testemunho dos respectivos intérpretes.

---

<sup>2</sup> Posteriormente, o compositor fez a orquestração desta obra, que intitulou *Tríptico Litúrgico*; foi estreada em Lisboa, no dia 9 de Novembro de 1968. O estudo desta orquestração e a sua comparação com a versão para órgão foi desenvolvido no âmbito do Seminário, orientado pelo Prof. Evgueni Zoudilkine. Nesse estudo, após o confronto entre os dois manuscritos, é feita a descrição dos aspectos mais relevantes desta obra, tanto no que diz respeito à estrutura, como às opções da instrumentação.

<sup>3</sup> Ao longo da Contextualização são apresentadas notas de rodapé com uma informação básica sobre nomes referidos.

<sup>4</sup> Durante a elaboração desta Dissertação, a partitura foi preparada para a edição, aguardando apenas a decisão dos herdeiros do compositor.

## CAPÍTULO I

# Contextualização



## I.1. Manuel Faria

### I.1.1. Nota biográfica

#### Formação Académica

O Cón. Dr. Manuel Ferreira de Faria (fig.1) nasceu na freguesia de São Miguel de Ceide<sup>1</sup>, concelho de Vila Nova de Famalicão, a 16 de Novembro de 1916 e faleceu a 5 de Julho de 1983 no Porto.

Em casa estava rodeado por músicos amadores; este ambiente musical e a sua devoção religiosa despertaram em Manuel Faria o sonho da sua vida: ser padre e ser compositor.

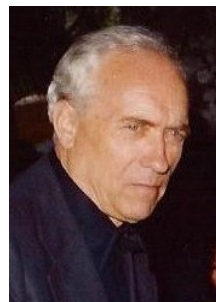


Fig.1

No ano lectivo de 1927/28, terminada a escola primária, entrou para o Seminário de Nossa Senhora da Conceição<sup>2</sup> (Braga), onde teve lições de música com o P. Alberto Brás<sup>3</sup>. Foi ordenado sacerdote a 23 de Setembro de 1939, ano em que partiu para Roma para se matricular no Pontifício Instituto de Música Sacra (PIMS) – o seu “amado Instituto” (Bartocci, 1984) – onde estudou Canto Gregoriano e Composição Sacra. No fim desse ano lectivo foi obrigado a regressar a Portugal por causa da guerra. Voltou para Roma em Fevereiro de 1942 para continuar a sua formação, desta vez com uma bolsa de estudos do Instituto de Alta Cultura<sup>4</sup>. Ao longo desses anos teve aulas com D. Gregório Suñol<sup>5</sup> (Canto Gregoriano), Cesare Dobici<sup>6</sup> (Contraponto), Raffaele Casimiri<sup>7</sup> (Polifonia), Eduardo Dagnino<sup>8</sup> (Crítica e Estética), Licínio Refice<sup>9</sup> (Composição) e Ferruccio Vignanelli<sup>10</sup> (Órgão).

<sup>1</sup> Esta freguesia também se escreve Seide. Optámos por seguir a grafia escolhida por Cristina Faria.

<sup>2</sup> Conhecido vulgarmente por “Seminário menor” ou, na gíria, por “Seminário da tamanca”.

<sup>3</sup> Alberto José Brás (1900-76) foi aluno do P. Manuel Alaio no Seminário de Estudos Preparatórios (Braga). Leccionou Solfejo e Canto Gregoriano e trabalhou com vários orfeões, nomeadamente o do Seminário Conciliar de Braga e da Escola Normal Primária. Teve um contributo importante para o enriquecimento da tradição musical bracarense.

<sup>4</sup> Este organismo, dependente do Ministério da Educação Nacional, existiu entre 1936-52 e sucedeu à Junta de Educação Nacional. O objectivo era supervisionar o rumo que a política da cultura e a divulgação da língua portuguesa tomavam no estrangeiro, bem como apoiar a investigação científica.

<sup>5</sup> Musicólogo espanhol que viveu entre 1879-1946. Da sua actividade profissional destaca-se o cargo de director na Escola Superior de Canto Ambrosiano (Milão) e de presidente do PIMS (1938). Deixou vários estudos sobre os cantos ambrosiano e gregoriano.

<sup>6</sup> Compositor italiano, natural de Viterbo, que viveu entre 1873-1944.

<sup>7</sup> Musicólogo e compositor italiano que viveu entre 1880-1943. Foi professor de Polifonia Sacra e Canto Gregoriano na Scuola Superiore di Musica Sacra (mais tarde, PIMS). Em 1938 publicou a obra de Palestrina.

<sup>8</sup> Musicólogo, professor e compositor que viveu entre 1876-1944. Das suas composições destacam-se vários motetes e peças para órgão.

<sup>9</sup> Maestro e compositor italiano que viveu entre 1885-1954. Ensinou no PIMS entre 1910-50.

Obteve a Licenciatura em Canto Gregoriano no ano de 1943 e, no ano seguinte concluiu o *Magisterio* em Composição Sacra. Durante o ano de 1945 ainda permaneceu em Roma para estudar, particularmente, com Licínio Refice. No seu concerto de despedida (Dezembro de 1945), com assistência do Corpo Diplomático, apresentou a *Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima*<sup>11</sup>, muito aplaudida pela crítica musical da imprensa romana.

De regresso a Portugal em 1946, passou por Paris, tendo ficado grande admirador dos compositores franceses do séc. XX. Francisco Faria<sup>12</sup>, quando questionado sobre as preferências musicais do irmão, respondeu que elas iam para os franceses: “Ele [Manuel Faria] justificava-se dizendo: «Isto também é nosso! São latinos!»”.

Em 1949 contava Manuel Faria ao *Diário do Minho*:

Eu desejo devotar-me, como apostolado, à propaganda da música popular religiosa. Quer dizer, pretendo que, quer a música seja clássica, quer moderna, ela pode [sic] ser religiosa. E, sendo religiosa, quero que seja, primeiramente, artística. Isto antes de tudo. E em segundo lugar, que seja popular. Que o povo sinta o espírito religioso da música e cante verdadeira arte (Faria, 1998: 20).

### Actividade profissional

Quando Manuel Faria chegou a Braga, apenas tinha ao seu dispor o cargo de professor de Canto Gregoriano no Seminário Conciliar<sup>13</sup>. Este facto, aliado à falta de qualidade da música que se vinha a praticar nos templos, despertou em Manuel Faria a necessidade de conciliar o sacerdócio com a dinamização e formação de grupos corais na zona norte do país.

Um destes agrupamentos foi o Coro Feminino da Foz do Douro, fundado em 1948, com o qual fez a sua apresentação pública como compositor, num concerto preenchido exclusivamente com obras suas<sup>14</sup>. Para este coro ia produzindo diversas obras ou arranjos de cânticos populares. De resto, a sua produção musical dependia quase sempre dos meios de que dispunha para a apresentar ao público e divulgar as obras, qualquer que fosse o género.

---

<sup>10</sup> Mestre italiano que viveu entre 1903-88, sendo considerado uma "personalidade de excepcional estatura", virtuoso, pedagogo e profundo conhecedor da música antiga italiana (Marcello, 2007).

<sup>11</sup> Obra de referência composta entre 1941-45, para 4 v.m. e órgão. Foi gravada pela Rádio de Viena no ano de 1956. Aquando da morte de M. Faria, Joaquim dos Santos fez uma orquestração que foi estreada no ano seguinte.

<sup>12</sup> Cf. Apêndice A.1. – com a entrevista a Francisco Faria (esta referência será omitida nas citações seguintes, pois são textos curtos e de fácil localização).

<sup>13</sup> Vulgarmente designado por “Seminário de Santa Margarida”, por se encontrar na rua com este nome, ou por “Seminário de Teologia”.

<sup>14</sup> Este concerto decorreu no Palácio de Cristal (Porto), sob a sua regência e com a participação de uma orquestra de câmara formada por elementos da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto.

Sobre um dos concertos que fez com esse coro, no ano de 1950, a imprensa<sup>15</sup> teceu a seguinte crítica:

Este concerto [...] constituiu verdadeira manifestação de arte naquela cidade, tendo atraído assistência muito numerosa [...]. O programa foi [...] superiormente dirigido pelo Rev. Dr. Manuel Faria, sendo deveras consolador verificar a sua inteira dedicação pela sublime arte dos sons e o seu gosto de divulgar páginas de música portuguesa que atestam o renascimento e a vitalidade que firmam a actividade musical do norte do nosso país (Carneiro, 1959: 145).

Neste mesmo ano desloca-se a Roma para participar no 1º Congresso Internacional de Música Sacra.

No ano de 1953 apresentou em concerto a sua *Missa Votiva* (1949)<sup>16</sup>, o que lhe mereceu rasgados elogios às suas qualidades de director artístico e compositor, sendo destacada a elevada qualidade da obra (Carneiro, 1959: 145).

No entanto, as críticas nem sempre tinham este tom. Em relação aos compositores nacionais havia algum distanciamento e, por parte da Igreja, bastante desagrado pelo entusiasmo com que Manuel Faria se entregava a estas actividades, gerando uma certa tensão entre o compositor e o Arcebispo de Braga. Conta-nos o seu irmão Francisco Faria: “Nessa altura, o ambiente em Braga era extremamente hostil ao meu irmão, a ponto de o levar quase à loucura. Deus me livre! A maledicência e a incompreensão fizeram-no passar bocados muito maus. O Manuel estava mesmo à beira da loucura!”.

Em 1954 Francisco Faria, vendo o irmão numa profunda depressão, interveio junto do Arcebispo de Braga, conseguindo que Manuel Faria partisse para Viena, a fim de participar no 2º Congresso Internacional de Música Sacra, onde permaneceu durante as férias.

Os anos iam passando e Manuel Faria continuava sempre activo a pregar, a ensinar, a compor, a dinamizar e a aprender. Ia criando o seu lugar próprio na história da música portuguesa.

Embora fosse alvo de alguma incompreensão no meio eclesiástico, o mesmo não acontecia entre os alunos e o povo, onde sempre mereceu o mais elevado apreço e respeito, como ficou demonstrado aquando da sua entrada para o cargo de director artístico do Orfeão de Braga (1957). Desde 1938 que a actividade deste orfeão se encontrava estagnada. Com a entrada de M. Faria, o número de pessoas inscritas ultrapassou as duas centenas logo nos primeiros dias! O concerto de estreia deu-se a 26 de Junho de 1958 e superou todas as

---

<sup>15</sup> Nota da imprensa do jornal *Diário do Norte* de 07/04/1950 sobre um concerto realizado no dia 5 desse mês no Salão Medieval da Biblioteca Pública de Braga.

<sup>16</sup> Obra para 3 vozes masculinas e grande orquestra, estreada em Braga no ano de 1952.



expectativas, não só quanto ao programa, mas também quanto à qualidade com que foi apresentado (Carneiro, 1959: 29).

Também os alunos tinham estima por Manuel Faria. Os ex-alunos entrevistados consideraram-no um compositor e professor extraordinário, atento e disponível, acessível, simples e austero mas bem-humorado<sup>17</sup>.

Manuel Faria volta a Itália em Agosto de 1961, desta vez com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>18</sup>, para frequentar o Curso de Composição Musical na Accademia Musicale Chigiana (Siena)<sup>19</sup>, onde trabalhou com Vito Frazzi<sup>20</sup>, aproveitando também para divulgar a sua obra.

Terminado o curso, Manuel Faria deslocou-se a Roma, a expensas próprias, para trabalhar especificamente com Goffredo Petrassi<sup>21</sup> entre Setembro e Outubro desse ano.

O gosto pelo estudo que demonstrara em criança permaneceu ao longo dos anos, mesmo depois da sua formação académica. Joaquim dos Santos descreve, em entrevista, um desses períodos:

Eu sei que ele estava a par de tudo o que nos anos 60 se fazia em concertos ou se publicava em livros. [...] Para o Dr. Faria não havia paragens. Ele estava sempre actualizado; perguntava-me por tudo o que se publicava. [...] Estava a par de todas as correntes modernas, desde Stockhausen até à música electrónica, embora não tenha ido por esse caminho. Às vezes mandava-lhe, além do que ele queria, alguns recortes de jornais.

Na verdade, o próprio Joaquim dos Santos estava “encarregado” de, nas suas estadias em Roma (entre 1963-69), informar Manuel Faria sobre as novidades que iam surgindo. Para além disso, com os recortes de jornais M. Faria tinha conhecimento da crítica musical sobre as obras.

Quanto a propostas de trabalho, conta-nos ainda Joaquim dos Santos:

Deixe-me acrescentar que ele foi convidado várias vezes, inclusivamente pelo próprio Mons. Anglès – que era o *Preside* do Instituto quando eu fui para lá – para aí ser professor e não

---

<sup>17</sup> Cf. Apêndices A.2., A.3. e A.4. – entrevistas a Joaquim dos Santos, Domingos Peixoto e Jorge Barbosa, respectivamente.

<sup>18</sup> Nesta altura, Frederico de Freitas (1902-1980) estava na Fundação Gulbenkian, o que terá contribuído para a obtenção desta bolsa (Joaquim dos Santos).

<sup>19</sup> Academia fundada em 1932 pelo conde Guido Chigi Saracini (1880-1965). Celebrizada pelos cursos de Verão nas áreas da Composição, Direcção de orquestra e de aperfeiçoamento em vários instrumentos, alcançou fama mundial pela elevada qualidade do corpo docente.

<sup>20</sup> Compositor, investigador e professor italiano, que viveu entre 1888-1952.

<sup>21</sup> Compositor italiano que viveu entre 1904-2003. Juntamente com L. Dallapiccola (1904-75) foi considerado uma das personalidades representativas da música italiana do seu tempo. Além de professor de Composição no Conservatório de Santa Cecília (Roma), foi também presidente da secção italiana da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Tem obras para órgão em formações de música de câmara.

aceitou, precisamente porque não queria deixar a mãe e estava muito comprometido com os trabalhos dele e com os amigos.

Sobre essa proposta, também Aldo Bartocci, secretário no PIMS, refere: “recordo, entre outros, o contacto estabelecido com ele [Manuel Faria] para que viesse para Roma como professor do Instituto, mas os companheiros [sic] já muito importantes e absorventes na sua pátria, não lho permitiram”.

### **I.1.2. A música em Braga**

Na cidade de Braga a actividade musical tem uma tradição secular nas cerimónias religiosas da Sé Primacial. No tempo de Manuel Faria as festividades religiosas contavam com o coro dos seminaristas, os quais recebiam uma sólida formação musical nos Seminários.

No séc. XX a riqueza da tradição da música sacra bracarense deve-se ao contributo de várias gerações de sacerdotes com uma sólida formação<sup>22</sup>. Manuel Faria, juntamente com os PP. Manuel Faria Borda (1914-92)<sup>23</sup> e Benjamim de Oliveira Salgado (1916-78)<sup>24</sup>, foram os protagonistas desse desenvolvimento musical. Mas M. Faria foi sempre, indiscutivelmente, o músico mais respeitado e prestigiado no meio musical bracarense do seu tempo (Peixoto).

### **O tempo pós-conciliar**

Os anos 60 representaram o período conturbado da reforma da música litúrgica, no rescaldo do Concílio Vaticano II, do qual saiu a Constituição *Sacrosanctum Concilium* (1963)<sup>25</sup> e, mais tarde, a *Instrução Musicam Sacram* (1967)<sup>26</sup>, documentos que definiram as novas orientações litúrgico-musicais. Nestes anos viveram-se polémicos tempos de mudança e experimentação.

---

<sup>22</sup> Das gerações anteriores a M. Faria, destaca-se o contributo do P. Manuel Alaio (1888-1937), não só como professor nos seminários bracarenses, mas também como director de orfeões e coros, sendo considerado o alicerce sobre o qual se construiu a escola litúrgico-musical de Braga (Cruz, 2000: 141).

<sup>23</sup> Compositor, pianista e professor, recebeu as primeiras lições de música do P. Francisco José Galvão (1874-1943), prosseguindo-as com Lucien Lambert (professor francês de composição radicado no Porto). Leccionou Piano, Solfejo e Canto Gregoriano. Em 1944, fundou o coral “Pequenos Cantores da Imaculada” – orfeão do Seminário de N.ª S.ª da Conceição. Para além disso, colaborou na *Nova Revista de Música Sacra*, de Braga.

<sup>24</sup> Foi aluno do P. Alberto José Brás (Teoria e Solfejo), P. Francisco José Galvão (Piano) e Lucien Lambert (Composição), entre outros. Leccionou Canto Gregoriano, História da Música, Piano e Harmónio. A sua produção musical abrange o repertório religioso e profano para coro e/ou instrumentos, sendo de destacar o sabor popular minhoto de muitos dos seus cânticos. Organizou encontros de coros no Norte.

<sup>25</sup> Documento com a Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia.

<sup>26</sup> Documento sobre a música na sagrada liturgia, publicado pela Sagrada Congregação para os Ritos.

Tendo em conta essas orientações quanto à renovação do canto litúrgico, em 1965 a Comissão Episcopal de Liturgia nomeou a Comissão Nacional de Música Sacra, constituída pelos PP. Manuel Faria, António Ferreira dos Santos (n.1963)<sup>27</sup>, Celestino Borges de Sousa (1930-99)<sup>28</sup> e Manuel Luís (1926-81)<sup>29</sup>.

Em 1967 a Comissão Bracarense de Música Sacra dinamizava as Semanas Bracarense de Música Sacra, dirigidas por Manuel Faria, que nelas participou activamente como professor de Canto Gregoriano e conferencista. M. Faria empenhou-se muito nesta última actividade, com o intuito de defender a qualidade musical e mostrar o seu desacordo com muitos “ritmos juvenis”. Denunciava missas sem qualidade e músicas de dança praticadas nas igrejas, sob pretexto de promoverem a participação da assembleia. Relativamente a estas convulsões da reforma pós-conciliar, Manuel Faria interveio muitas vezes, falando abertamente, ou escrevendo artigos de opinião, pois sofria com os atropelos à dignidade da música sacra.

No início de 1970, na II Semana Bracarense de Música Sacra<sup>30</sup>, igualmente dirigida por Manuel Faria, foi fundada a *Nova Revista de Música Sacra* (NRMS<sup>31</sup>) – a suceder à *Revista de Música Sacra*<sup>32</sup> –, da qual Manuel Faria foi director até à sua morte e onde chegou a responder a muitas questões relacionadas com este tema.

Publicou várias colectâneas de cânticos, contribuindo assim para a renovação do repertório nacional litúrgico. O movimento de coros por ele iniciado na zona norte viria a ter repercussões notáveis, desencadeando uma ampla adesão nas paróquias, arciprestados, dioceses, zonas e regiões<sup>33</sup>. Na NRMS era divulgada a actividade destes encontros de coros,

---

<sup>27</sup> Sacerdote, organista e compositor português, diplomado pela Escola Superior de Música de Munique (Alemanha). É autor de repertório coral, coral-sinfónico e obras para órgão. Fundador do Coro da Sé Catedral do Porto e da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, tem tido um papel decisivo no desenvolvimento da música sacra, da actividade organística e na renovação litúrgico-musical em Portugal.

<sup>28</sup> Organista e compositor, diplomado em Canto Gregoriano, Órgão, Composição, Direcção Coral e Harmonia pela Schola Cantorum de Paris. Leccionou no Mosteiro de Singeverga (Santo Tirso) da Ordem Beneditina, à qual pertenceu até 1969 – e contribuiu para a renovação da música litúrgica em vernáculo, tanto na Missa como na Liturgia das Horas.

<sup>29</sup> Sacerdote e pedagogo da diocese de Lisboa, teve um papel importante na renovação do repertório litúrgico na fase pós-conciliar, com a publicação de várias colectâneas de cânticos.

<sup>30</sup> As I e II Semanas Bracarense de Música Sacra decorreram em 1967 e 1970, respectivamente.

<sup>31</sup> A *Nova Revista de Música Sacra* iniciou a sua publicação nesse ano e durou cerca de três anos, com a periodicidade de quatro números anuais. Após uma interrupção de cerca de três anos, retomou a publicação (segunda série) até aos nossos dias.

<sup>32</sup> Foi fundada em Coimbra pelo P. José Eduardo de Matos no ano de 1927. Com elevada qualidade gráfica, apresentava cânticos litúrgicos, polifonia clássica, peças para órgão, acompanhamento de harmónio e artigos sobre questões musicais. Fechou ano e meio depois com 43 números publicados.

<sup>33</sup> A título de exemplo: I Encontro de coros do Norte (1971), I Encontro de coros Paroquiais do Arciprestado de Vila Nova de Famalicão (1976), 4º Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa (1981) e I Encontro do Arciprestado de Guimarães (1982).

bem como algumas homilias proferidas nas respectivas celebrações<sup>34</sup>. No ano de 1979 dirigiu, com Mário Mateus, o I Curso de Formação de Regentes de Coros Amadores, na Póvoa de Varzim. Colaborou também nas Semanas Gregorianas, que deram um notável contributo para o ressurgimento da actividade organística<sup>35</sup>. Escreveu ainda em revistas e periódicos diversos<sup>36</sup>.

Sobre este aspecto, refere Hugo Laranjeiro:

A crítica musical nos jornais bracarenses é cada vez mais rara; no entanto, é importante que se divulgue, mesmo *a posteriori*. Analisando os artigos publicados desde 1977, chegamos à conclusão de que são quase todos escritos por pessoas que estão ou estiveram ligadas à Igreja ou ao Seminário (P. Manuel Faria, P. Costa Araújo, P. Joaquim Mendes de Carvalho, P. Sousa Marques, Prof. Costa Gomes) Escrevem sobretudo acerca de concertos de coros amadores ou de órgão, denotando alguma ligação, por vezes sentimental, aos intérpretes ou compositores, fazem muitas apreciações técnicas, não deixando de criticar. Quando se referem a música sacra, nota-se a valorização do concerto como oração em detrimento do espectáculo. Expressam ainda o seu amor pela cultura local, valorizando o que é de Braga (Laranjeiro, 2002).

Para além disso, publicou ensaios e trabalhos diversos<sup>37</sup>, sendo ainda de destacar o programa semanal “Ao encontro da grande Música”, na Rádio Renascença, entre 1976-81. Acrescente-se que desde 1947 foram da sua autoria as *Notas e Análise Musical* escritas nos programas do Círculo de Cultura Musical<sup>38</sup>.

Outra actividade de M. Faria, embora menos frequente, era a de organista. Curiosamente, no ano de 1958 esteve em Aveiro, na igreja da Vera Cruz, para dar um concerto e proferir uma conferência sobre a função do órgão na liturgia<sup>39</sup>. Este concerto-conferência marcou a inauguração do restauro do órgão histórico dessa igreja, no tempo em que o P. Arménio da Costa Júnior – bracarense de origem e conhecido do compositor – era coadjutor do P. Manuel Fernandes nesta paróquia. O produto das dádivas seria para benefício das obras de reparação

---

<sup>34</sup> Caso do 3º (1979) e do 4º (1980) Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão, publicados no n.º 10 e 14 da NRMS, respectivamente.

<sup>35</sup> Iniciadas por Júlia d’Almeida (1904-92) em 1950 e, desde 1994, sob direcção de Idalete Giga, tinham como objectivo dar formação em Canto Gregoriano, Direcção Coral, Órgão e Pedagogia Musical.

<sup>36</sup> Por exemplo: *Resistência* (Lisboa), *Revista Renascença* (Lisboa), *Arte Musical* (Lisboa), *Autores* (Boletim da Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa), *Diário do Minho* (Braga), *O Nabão* (Tomar), *A Tribuna*, *O Mensageiro* (Bragança), *A Folha* (Alpedrinha), *Correio do Minho* (Braga) (Faria: 1998, 191).

<sup>37</sup> NRMS (Braga), *Cenáculo* (Braga), *Praça Nova* (Lisboa), *Bolletino do Pontificio Instituto di Musica Sacra* (Roma), *4 Ventos* (Braga), *Theologica* (Braga), *Bracara Augusta* (Braga), *Liturgia* (Porto), *Boletim da Biblioteca Pública de Matosinhos* (Matosinhos), *Celebração Litúrgica* (s.l.), *Stella* (s.l.), *Boletim Coelima* (s.l.).

<sup>38</sup> Associação criada em Lisboa em 1935 por Elisa de Sousa Pedroso (1881-1958) com a finalidade de promover concertos. Neles tomaram parte os mais prestigiados artistas, bem como agrupamentos instrumentais do mais alto nível, entre os quais a Orquestra Filarmónica de Berlim. Entre os compositores contam-se Prokofief, Honegger, Casella e Hindemith. Das obras apresentadas incluem-se a *História do Soldado* (Stravinsky) e o *Retábulo de Maese Pedro* (Fallá). O Círculo de Cultura Musical alargou-se a várias localidades, com delegações em Coimbra, Porto, Leiria, Tomar, Santarém, Évora, Braga, Viana do Castelo, Guimarães, Aveiro, Angra do Heroísmo e Moçambique. Em 1940 instituiu o Prémio Nacional de Composição.

<sup>39</sup> Cf. Apêndice B.1. – com a transcrição do programa.

do referido instrumento. O mesmo tema foi abordado numa conferência em 1980 na Igreja do Instituto Nun'Alvres, em Caldas da Saúde (Santo Tirso), sendo o organista, dessa vez, Domingos Peixoto. Esta actividade foi organizada no âmbito do IV Encontro de Coros do Arciprestado de Vila Nova de Famalicão<sup>40</sup>.

## **O Conservatório**

Os Conservatórios de Música viriam dar um contributo decisivo para a evolução da Música em Portugal, tanto na formação artística, como na implementação de iniciativas em curso, nomeadamente os concertos, os prémios de composição e encomendas do Círculo de Cultura Musical, o que gerou uma viragem estética radical com prolongadas repercussões (Ferreira, 2007: 43-44).

Concretamente, o Conservatório Regional de Braga foi fundado em 1961 pela Prof.<sup>a</sup> Maria Adelina Caravana<sup>41</sup>. Mais tarde, em 1971, a Fundação Calouste Gulbenkian<sup>42</sup> inaugurava um edifício construído de raiz para a escola. Era a concretização de um sonho para os estudantes de música, que viam assim a possibilidade de oficializarem os estudos musicais. A classe de Órgão funcionou desde os primeiros tempos, graças à presença da Prof.<sup>a</sup> Theodora Howell, que estudara em Roma com o prestigiado organista Ferdinando German. Embora Manuel Faria nunca tivesse colaborado directamente com o Conservatório, vários alunos seus frequentaram a escola e aí formaram a classe de Órgão.

### **I.1.3. A obra de Manuel Faria**

O catálogo das obras do compositor impressiona pela diversidade e riqueza. Nele encontramos peças para coro *a capella* (música sacra, hinos, danças), peças para coro e instrumentos (hinos, motetes, missas), para voz e instrumento (canções, contos, natais), para instrumento solo (fantasias, peças para órgão e piano), música de câmara (agrupamentos diversos), orquestra sinfónica, coro e orquestra, banda de música e peças para teatro.

Estas composições tinham sempre em conta uma variável fundamental para a sua divulgação: os intérpretes disponíveis. Assim, pelo facto de dar aulas nos seminários, de uma

---

<sup>40</sup> Cf. Apêndice B.3. – com a transcrição do programa.

<sup>41</sup> Maria Adelina Fernandes Caravana Rigaud de Sousa, natural de Barcelos, viveu entre 1929-98.

<sup>42</sup> Fundação que se estabeleceu em Portugal em 1956.

forma geral, as suas primeiras obras foram escritas para coro masculino. Quanto às obras para orquestra, Manuel Faria contava com a opinião de Frederico de Freitas, amigo de longa data, pois era quem, na maioria das vezes, mostrava interesse em executá-las; a ele se ficou a dever a estreia de algumas obras do compositor e a sua apresentação na Baía e Recife (Brasil). Quanto à música profana coral, houve uma crescente produção neste tipo de composição a partir de 1954, ano em que o irmão – Dr. Francisco Faria – fundou o Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra (CELUC)<sup>43</sup>.

Numa panorâmica geral da sua obra, o gosto pelo canto popular sobressai como a principal fonte de inspiração. Conta-nos seu irmão:

O Manuel era muito agarrado ao povo: pai e mãe eram realmente pessoas do povo e ele foi sempre fidelíssimo a essa herança. Era o gosto popular que o inspirava. Há uma coisa engraçada: nas obras mais simples, a uma ou várias vozes com acompanhamento, toda a modernidade está no acompanhamento! Parece que está a dizer: “o canto é do povo, mas o acompanhamento é meu”.

Esta opção revelava a preocupação do compositor em não deixar os acompanhamentos cingidos a acordes triviais mas, ao mesmo tempo, incutir-lhes um toque de modernidade sem pôr em causa o canto do povo.

O compositor veria o seu talento reconhecido ao ganhar o 1º prémio no Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas em 1972, com a obra *Parábolas da montanha*<sup>44</sup>, composta em 1967. Igual reconhecimento foi materializado, a título póstumo, no ano de 1983, quando foi condecorado com a Comenda da Ordem de Santiago de Espada<sup>45</sup>. Refira-se que esta distinção honorífica tinha já sido pedida em vida do compositor, mas só posteriormente foi concedida (Simões, Manuel, 1984).

---

<sup>43</sup> Posteriormente, em 1994, surgiu o Coral de Letras da Universidade de Coimbra (CLUC).

<sup>44</sup> Cantata coral em quatro partes para 4/5/6 v.m. e solistas, com os seguintes andamento: I – O Lume da Palavra, II – Na verdade vos digo, III – A seara é grande, IV – Lançai a rede ao mar. É de salientar que neste concurso obtiveram menções honrosas Frederico de Freitas e sua filha Elvira de Freitas (n.1929) com *Stabat Mater* – para coro feminino e órgão – e *Excertos da Missa de Requiem*, respectivamente.

<sup>45</sup> Comenda evocativa desta Ordem militar, que tem por finalidade distinguir personalidades que tenham contribuído para desenvolver a cultura, literatura e ciência.

#### **I.1.4. O panorama organístico português**

Se nos primeiros anos do séc. XX a organaria portuguesa entrou em crise, após os anos 40 iniciou-se lentamente o interesse pela actividade organística, graças à Direcção dos Monumentos Nacionais. Mas seria cerca de 20 anos mais tarde que a Fundação Calouste Gulbenkian iria imprimir a este movimento um novo ritmo, ao assumir a construção do órgão da Sé de Lisboa e o restauro dos órgãos históricos das Sés de Évora, Faro e Porto e da Capela da Universidade de Coimbra.

Também Júlia d'Almendra teve um papel importantíssimo neste campo. Em 1950 iniciou as Semanas Gregorianas, em Fátima, trazendo a Portugal importantes figuras do campo organístico<sup>46</sup>. Em 1953 funda o Centro de Estudos Gregorianos, que viria a ser a principal Escola de Órgão em Portugal, onde leccionou Jean Guillou (n.1930) e, depois, Antoine Sibertin-Blanc, o pai da escola organística portuguesa. Em 1983 seria convertido no Instituto Gregoriano de Lisboa e integrado na Escola Superior de Música desta cidade.

É inquestionável o interesse e empenho do próprio Cón. Manuel Faria na dinamização da actividade organística, não apenas na sua qualidade de membro do Cabido e Mestre de Capela da Sé Primacial de Braga, mas igualmente na sua qualidade de professor e compositor de uma enorme quantidade de acompanhamentos para órgão. O P. Jorge Alves Barbosa conta-nos um episódio “significativo”:

Nos tempos da sua juventude, Manuel Faria teve oportunidade de ser apresentado ao grande pianista Alfred Cortot como sacerdote-compositor; «Ah, então é também organista!» – exclamou o pianista; ao que o nosso homem respondeu com o sentido de humor que lhe conhecemos: «Como, se não há órgãos?...» (Barbosa, 2002).

Este episódio foi amplamente divulgado e já o P. Manuel Valença se refere a Manuel Faria como “compositor e organista sem órgão”, embora sem explicar o referido episódio. De seguida explica que Manuel Faria “fez os melhores esforços para que fossem restaurados os órgãos do Bom Jesus do Monte e da Sé catedral de Braga. Travou uma luta acesa que teve consequências dolorosas e lhe apressou a morte” (Valença, 1995: 365, 366).

---

<sup>46</sup> Gaston Litaize, Jean Guillou, Édouard Souberbielle, Sibertin-Blanc, Michel Jollivet, Filipe Rosa de Carvalho.

### I.1.5. Divulgação da obra de Manuel Faria

Para além dos vários concertos que se realizam em homenagem a este compositor, materializaram-se algumas acções.

Criada em 1998, a Associação Cultural Manuel Faria é uma instituição de carácter cultural com sede na Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão. São objectivos desta associação a divulgação da obra do compositor, a realização de um concurso bienal de composição, sempre que possível, e o levantamento de todas as obras de Manuel Faria, na perspectiva da sua publicação, por temas.

Um dos confidentes de Manuel Faria foi precisamente o seu irmão Francisco. A existência de uma visão tão próxima, ou “por dentro”, nas palavras do próprio, permitiu uma abordagem mais precisa relativamente ao compositor, à sua obra e, de uma forma geral, ao contexto em que ele viveu. No artigo *A Música de Manuel Faria – a Fidelidade ao Espírito*, Francisco Faria descreveu vários momentos da vida do irmão e justificou os diferentes passos na evolução da sua forma de composição, destacando tendências, alguns pormenores e as características gerais da sua obra.

Com o intuito de divulgar o trabalho de Manuel Faria e fomentar estudos sobre a sua obra, Cristina Faria – sobrinha do compositor –, no seguimento da sua tese de Mestrado em Ciências Musicais (Dezembro de 1992) fez o levantamento das obras do seu tio. Daí resultou a edição do livro *Manuel Faria – Vida e obra*, publicado em 1998 pela Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão.

Na nota de abertura, Francisco Faria refere:

O que aqui fica é, pois, não só uma visão fiável – é também um ponto de partida para quem quiser, em completo à-vontade, estudar uma das grandes personalidades desta época e um criador que urge tornar conhecido o meio musical desta Pátria que sempre amou (Faria, 1998: 6).

De seguida, na introdução, Cristina Faria reforça essa ideia:

Temos consciência que não esgotámos, de forma nenhuma, o muito que há para estudar quando se fala em Manuel Faria. Pelo contrário: esperamos que este trabalho aguice a curiosidade para o estudo mais aprofundado da obra de um dos maiores compositores portugueses da primeira metade do nosso século [...] (Faria, 1998: 8).



Trata-se de um livro que, após traçar as principais linhas biográficas, contém um catálogo com a indicação das várias obras de Manuel Faria, agrupando-as por: manuscritas (originais e não originais), impressas (originais e não originais), sendo que cada um destes capítulos tem uma subdivisão mais pormenorizada. Há ainda capítulos para mencionar obras referenciadas e não encontradas e, ainda, o conjunto de ensaios e outras obras literárias de Manuel Faria. É pois um ponto de referência para se poder estudar o contexto e a localização de cada obra.

## I.2. *Tríptico para Órgão*

São três momentos vividos por uma alma ao atravessar os átrios do templo sagrado,  
qual fronteira entre o mundo material e a esfera do sobrenatural.

[...]

Não se admire o ouvinte da estranha linguagem de toda esta música, pois a transcendência que nos  
leva ao contacto com a Divindade não pode ser expressa com o palavriado [sic] da nossa vida profana  
(Faria, 1974)<sup>47</sup>.

### I.2.1. Dodecafonismo em Portugal

Conta-nos João de Freitas Branco na *Historia da Música Portuguesa* que a “descoberta” e  
utilização das técnicas dodecafónicas ocorriam em Portugal entre os estudantes de  
Composição no ano de 1958 (Branco, 2005: 315). Esta situação verificou-se graças ao  
contributo de diversos compositores para o avanço na trajectória da música no séc. XX,  
contexto brevemente descrito por Manuel Pedro Ferreira:

Deve observar-se que só nesta altura [década de 40] o gosto musical dominante, na Europa,  
começava progressivamente a integrar as conquistas de um Stravinsky, de um Hindemith ou  
de um Messiaen, sendo a orientação neoclássica vista, em geral, como uma orientação  
moderna e renovadora. Em sintonia com esta abertura, também o padre Manuel Faria (1916-  
1983) viria a introduzir, em Braga, a partir da década de 1950, alguma modernidade harmónica  
no universo da música religiosa. [...] Entretanto, no estrangeiro, Stravinsky convertia-se ao  
atonalismo dodecafónico [...] o serialismo integral estava na ordem do dia, e a música  
electrónica dava os primeiros passos (Ferreira, 2007: 43, 44).

Mais à frente, ao focar a adesão ao atonalismo, refere:

Entre os compositores interessados em alargar o horizonte estético e técnico da arte musical,  
destacaram-se inicialmente [...] Jorge Peixinho (1940-1995) [...] mais radical mas também  
mais passageira, foi a experimentação atonal do padre Manuel Faria surgida na sequência de  
estudos com Goffredo Petrassi [...] (Ferreira, 2007: 44, 45).

Na verdade, tanto Peixinho (em 1959) como Faria (em 1961) estudaram em Roma com  
um dos mais prestigiados compositores do panorama musical europeu – Goffredo Petrassi.  
Esta estadia na capital italiana permitiu-lhes actualizar a sua formação e inteirarem-se das  
modernas correntes da Composição. Foi deste contexto que Peixinho teve o primeiro

---

<sup>47</sup> Cf. Apêndice B.2. – Nota de programa redigida por M. Faria em 1974 para o *Tríptico Litúrgico* – versão para  
orquestra do *Tríptico para Órgão*.

contacto com a música contemporânea (Peixinho, 1972) e, consequentemente, trouxe a modernidade musical serialista para Portugal<sup>48</sup>.

Para Manuel Faria, deste contacto brotou, por um lado, a ampliação dos conhecimentos e, por outro, um sentido de liberdade em relação às diferentes linguagens e processos de composição. Daqui surgiram, de facto, algumas obras dodecafónicas, como veremos a seguir. Porém, nas palavras de Francisco Faria “Não ficou, com tal experiência, convertido ao sistema serial, mas a partir de então, soltou-se decisivamente de preconceitos tonais, a ganhar espaços de liberdade que nunca mais deixou” (Faria, 1993: Introd. sem n.º de p.).

Em 1960 Louis Saguer refere-se ao dodecafonismo num artigo intitulado “Festival de Lisboa e Música Portuguesa”, posteriormente publicado na *Gazeta Musical* de 1966, sob o título “Em defesa da Música Portuguesa”.

Só há muito pouco tempo, nestes últimos anos mais recentes, é que as técnicas modernas de composição, tais como o dodecafonismo, conseguiram suscitar interesse, e é para elas que se volta o “benjamim” dos compositores portugueses, Álvaro Leon Cassuto (n.1938). Na sua *Sinfonia Brevis n.º1* encontra-se ainda a marca de Stravinsky e de Bartok e a escrita serial ainda aí é muito rudimentar. Mas esta obra possui uma espontaneidade *primesautière* que em parte falta à *Sinfonia Brevis n.º2*, onde o compositor parece sobretudo preocupado por problemas de ordem técnica. [...]

De memória citemos ainda os nomes de Jorge Croner de Vasconcelos, Vítor de Macedo Pinto, Filipe de Sousa, Luís Filipe Pires e até o de uma mulher, Maria de Lurdes Martins. A música portuguesa conta ainda com um *outsider* na pessoa de Fernando Correia de Oliveira, inventor de uma nova forma de composição simétrica (Saguer, 1969: 26).

No ano seguinte a *Gazeta Musical* publicou um inquérito de três perguntas a dez músicos portugueses sobre a música em Portugal<sup>49</sup>. A última questão referia-se exactamente às perspectivas dadas pelas novas técnicas de composição (dodecafonismo, música concreta, música aleatória) à música portuguesa.

No caso concreto do dodecafonismo, as opiniões, na maioria, apontavam para resultados iguais aos que se verificaram nos países onde já tinha sido aplicada essa técnica e consideravam-nas mais um percurso na Composição. Para além disso, houve quem

---

<sup>48</sup> Posteriormente, Peixinho iria trabalhar com L. Nono (1924-90), P. Boulez (n.1925) e K. Stockhausen (1928-2007) – o compositor que ele mais admirava. “Uma das características globais mais importantes da sua obra consiste na dissolução das fronteiras que separam os diversos parâmetros da música: a harmonia, o timbre, o ritmo, a melodia, o gesto musical, etc.” (Oliveira, 2002: 74). Em várias obras utilizou o órgão, mas na procura de timbres novos (Delgado, 2002: 38).

<sup>49</sup> Os inquiridos foram, para além dos nomes referidos, Luís Filipe Pires (n.1934), Álvaro Leon Cassuto (n.1938), Francine Benoit (1896-1990), Frederico de Freitas (1902-80), Fernando Lopes Graça (1906-94) e J. Peixinho. Foram ainda convidados a responder ao inquérito: Armando José Fernandes (1906-83), Cláudio Carneyro (1895-1963), Elvira de Freitas, Filipe de Sousa (n.1927-2006), Joly Braga Santos (1924-88), Jorge Croner de Vasconcelos (1910-74), Ruy Coelho (1892-1986) e Vítor de Macedo Pinto (1917-64).

considerasse esta técnica “ultrapassada” (Maria de Lourdes Martins<sup>50</sup>) ou, simplesmente, sem grande atracção (Armando Santiago<sup>51</sup>).

Pelo contrário, para Fernando Côrrea de Oliveira<sup>52</sup> o dodecafonismo tinha já um público apreciador, o que levava à previsão da adesão dos jovens compositores portugueses e à consequente ramificação desse tronco central.

Manuel Faria respondeu o seguinte:

O dodecafonismo exclusivo e sistemático não me convence. Por mais esforços que tenha feito (e tenho feito de facto), não consigo captar a sua mensagem. É uma música que me interessa, como compositor, pela sua novidade (isso sim), mas que me não toca; e eu sou daquelas pessoas que pedem à arte, e muito especialmente à música, uma emoção, seja ela qual for.

Nesse ano, Fernando Lopes-Graça escrevia o texto *Para onde vai a música portuguesa?*, questionando o contributo que o dodecafonismo poderia dar à música portuguesa; no entanto, é neste ano que compõe o *Canto de Amor e de Morte*<sup>53</sup> – aspecto surpreendente que Mário Vieira de Carvalho comenta:

Na verdade, é no momento em que previne contra os riscos de desenraizamento dos jovens músicos portugueses relativamente a uma tradição nacional que Lopes-Graça inflecte a sua trajetória no sentido de uma convergência com eles [...] Em vez de responder à nova vaga com a prossecução da linha “folclorista”, que, aliás, intensificara mais do que nunca na década de 50, Lopes-Graça parece abandoná-la momentaneamente e “trocá-la” por uma linguagem de matriz atonal ou schönberguiano [sic]. No texto, alerta para o risco de um ideal “universalista” que considera duvidoso, ao mesmo tempo que, na música, parece seduzido por uma linguagem próxima daquela que é propagada por esse mesmo ideal (Carvalho, 2006: 27).

Referia, porém, que esta contradição estava relacionada com a profunda crise existencial em que Lopes-Graça se encontrava e que o levava quase ao suicídio. Mais à frente descreve o conteúdo da obra:

Corresponde ao desenvolvimento de potencialidades formais-expressivas já anteriormente ensaiadas pelo compositor, proporcionadas pela transgressão do sistema tonal e agora acentuadas pela construção intervalar, isto é, pela transposição, inversão e retrogradação de células de intervalos que passam a constituir o núcleo gerador de cada obra [...] (Carvalho, 2006: 78).

---

<sup>50</sup> Compositora e pianista portuense que nasceu em 1926. Entre outros prémios, em 1959 ganhou o Concurso de Composição Carlos Seixas com um trio para piano, violino e violoncelo.

<sup>51</sup> Nascido em Lisboa no ano de 1932, naturalizou-se canadiano em 1972. Para além de compositor, Armando Santiago foi também maestro e professor. No seu percurso académico estudou as técnicas da música concreta com Pierre Shaeffer (Paris) e, em Roma, com Boris Porena (n.1927) e com Petrassi na Academia de Santa Cecília.

<sup>52</sup> Compositor e professor portuense que viveu entre 1921-2004; foi o inventor de uma teoria de Composição (harmonia e contrapontos simétricos) que também utilizou no ensino. Foi dos primeiros a frequentar os cursos de Verão de Darmstadt.

<sup>53</sup> Obra de 1961 para quarteto de arcos e piano. Peixinho, analisando a obra em 1966, define-a como revelando uma aproximação às novas técnicas seriais, considerando notória a economia extrema do material utilizado, redutível a um núcleo restrito de células geradoras (Carvalho, 2006: 27, 98).

Posteriormente, Fernando Lopes-Graça apresentaria as *Anotações*, descritas por Sauger em 1968 do seguinte modo:

As *Anotações* para quarteto de cordas constituem uma como que [sic] suite de catorze breve trechos, concentrados em concisos como em Webern, todavia sem qualquer relação de linguagem com o mestre vienense e sem qualquer preocupação dodecafónica. Seriais, talvez o sejam, na medida em que de curtas células nascem aquelas estruturas ora violentas ou ácidas, ora irizadas ou aracnianas (Sauger, 1969: 52-53).

Manuel Faria hesita entre copiar modelos e processos e afirmar a sua linguagem pessoal. Em 1962, Manuel Faria escrevia a Frederico de Freitas:

Depois de ter estudado dodecafonia estou como o burro no meio da ponte. Por um lado não há meio de forçar a minha sensibilidade a aceitar as cacofonias (para mim é o termo) do Schönberg e do Webern. Por outro lado encontro cheios de beleza o Alban Berg e o Dellapiccola [sic] (embora com restrições a respeito deste), e doutra parte ainda, fui há dias ouvir as minhas três peças dodecafónicas (rigorosamente) para piano e sabe que as achei bonitas? Por isso não sei o que faça (Faria, 1998: 32-33).

Nesse mesmo ano, num artigo sobre a música actual, José Blanc de Portugal descreve o percurso de Schoenberg e o panorama no estrangeiro, fazendo referência igualmente ao que se passava em Portugal:

[...] Os primitivos exemplos de atonalismo português encontram-se em Ruy Coelho<sup>54</sup>, em uma das variações do poema sinfónico *Valbeke*<sup>55</sup> de Luís de Freitas Branco e nas *Duas Melodias de Mallarmé* [sic]<sup>56</sup> do mesmo compositor. Cláudio Carneiro, episodicamente, experimentou modos de expressão dodecafónicos<sup>57</sup>. Só nos nossos dias Álvaro Leon Casutto [sic] se dedicou ortodoxalmente à composição serial embora me pareça que a sua ortodoxia não é total nem será duradoira (Portugal, 1961: 4).

A escrita dodecafónica foi, efectivamente, uma experiência passageira para M. Faria, a qual não deixou vincos fortes na sua escrita; além do mais, o próprio Petrassi, profundo conhecedor dessas técnicas, também as utilizou sem se deixar absorver por elas. Conta-nos Joaquim dos Santos: “o que vem a seguir, vem porque ele [Manuel Faria] estava a par de tudo, ia assimilando novos elementos e estruturando a sua linguagem pessoal”.

A brevidade da passagem pelo dodecafónico está espelhada na reduzida quantidade de composições de M. Faria com essa escrita, a saber:

---

<sup>54</sup> Chegou a ter aulas com Schoenberg.

<sup>55</sup> Poema sinfónico composto entre 1913-14. Saliente-se “um acorde que sobrepõe os doze tons da escala cromática (*Prólogo*) e uma experiência de micropolifonia atonal, inaudita para a época (na 3ª *Variação*)” (Delgado, 2007: 248). Jorge Peixinho viria a definir a obra como “a mais bela peça de música escrita em Portugal depois dos princípios do séc. XIX”.

<sup>56</sup> Trata-se dos *Dois Poemas de Mallarmé*, para voz e piano (1913), com sonetos de S. Mallarmé (1842-98), uma obra expressionista, atonal, com influências francesas e da Segunda Escola de Viena (Delgado, 2007: 245-247).

<sup>57</sup> *Khroma* (1954) escrita para viola de arco e piano, sendo orquestrada no ano seguinte, definida por Carneiro como “ensaio livre de dodecafonismo”. Numa análise verifica-se que se trata de uma obra pancromática atonal com um tema dodecafónico (Ferreira, 2007: 115, 118).

- *Quatro Pequenas peças*, para piano (1961)
  - I. Introdução
  - II. Prelúdio
  - III. Melodia
  - IV. Scherzetto
- *8 Variazioni su una série di suoni per quartetto d'arco* (1961)
- *Nove Pequenas Peças*, para orquestra de câmara (1961/65)<sup>58</sup>
  - I. Introdução (flautim, trompa, contrabaixo e pratos)
  - II. Dueto para flauta e oboé
  - III. Dueto para clarinete e fagote
  - IV. Variações para quarteto de arco
  - V. Divertimento para quarteto de sopro
  - VI. Divertimento para o mesmo e mais de arco [sic]
  - VII. Interlúdio para toda a orquestra
  - VIII. Melodia para violino solo e orquestra
  - IX. Scherzzetto para toda a orquestra
- *Jacob e o Anjo* para orquestra sinfónica (1962 – data da cópia existente<sup>59</sup>)  
 Nela se encontram vários traços comuns com a linguagem do *Tríptico*, bem visíveis em diversas passagens. A obra estreou-se em 1965 sob direcção de Frederico de Freitas.
- *Sonatina*, para piano (1982)  
 Esta obra foi dedicada à pianista Maria de Lourdes Álvares Ribeiro<sup>60</sup> e estreada pela própria no concerto de homenagem a Manuel Faria, comemorando o 1º aniversário do seu falecimento.<sup>61</sup>

É neste contexto que se enquadra o “grande desejo” do compositor em escrever música para a liturgia segundo os princípios dodecafónicos, referido por Jorge Barbosa em entrevista<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> A estreia deu-se no Porto, no Cinema Trindade em 1966, pela Orquestra Sinfónica do Porto sob direcção do seu titular, o maestro Gunther Arglebe.

<sup>59</sup> Existem na BGUC cópias heliográficas do quinteto de cordas, assinada por José R. Neves (Porto, Junho de 1962).

<sup>60</sup> Informação do Rev. P. Mendes de Carvalho, antigo aluno de M. Faria.

<sup>61</sup> Organizado pela Associação de Coros Paroquiais de Vila Nova de Famalicão, realizou-se a 7 de Julho de 1984, com o patrocínio da Fundação Cupertino de Miranda, a qual cedeu o auditório para o evento.

<sup>62</sup> Cf. A.4. – Apêndice com a entrevista a Jorge Barbosa.

### 1.2.2. O *Tríptico para Órgão* no contexto da obra de Manuel Faria

O *Tríptico para Órgão*, embora esteja inserido na fase da experimentação do dodecafonismo, marca uma libertação da ortodoxia e uma experiência muito peculiar de utilização desses processos numa forma clássica – a fuga.

M. Faria tem sido uma referência na utilização de processos da escrita dodecafónica para órgão, uma vez que a Fuga utiliza, como tema, uma série de doze sons, sendo a única obra do género no campo da composição organística em Portugal. Conta-nos Domingos Peixoto:

Independentemente da admiração que tenho por Manuel Faria, acho esta obra fascinante. É um desafio à contradição de formas e linguagens. Disse-me, mais do que uma vez, que a Fuga surgiu de uma espécie de aposta em compor uma fuga dodecafónica. Quanto mais analiso estas “contradições”, mais lógica e riqueza lá descubro, apesar de algumas passagens menos conseguidas, em termos de efeito organístico. No panorama nacional é caso único. No panorama internacional, não conheço tudo, mas creio que a originalidade da escrita do *Tríptico* lhe merece um lugar entre as obras de referência do séc. XX.

Segundo Francisco Faria, as obras mais interessantes de Manuel Faria surgiram exactamente depois da segunda ida para Roma, em 1961. Nestas preferências está incluído o *Tríptico para Órgão*, escrito em S. Paio de Ceide no ano de 1963.

### 1.2.3. Os desafios de um concurso nacional

Entre os concursos promovidos pelo Secretariado Nacional da Informação (SNI)<sup>63</sup>, contavam-se um ligado à interpretação e outro ligado à Composição. Para o primeiro – Concurso Nacional de Interpretação Musical Guilhermina Suggia – foi escolhido o nome da violoncelista portuense mais prestigiada em Portugal e no estrangeiro, ainda num passado recente. Para o segundo – Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas – foi escolhido o compositor de música antiga para tecla mais conhecido em toda a Europa. Embora já estivesse em curso a publicação da série *Portugaliae Musica* (o 1.º vol. das *Flores de Música* do P. Manuel Rodrigues Coelho foi editado em 1959), Santiago Kastner tinha já dado a conhecer Carlos Seixas através da publicação dos *Cravistas Portugueses* em 1935 e 1950, respectivamente. Tendo sido editados pela reputada Editora Schott, em Mainz (Alemanha), os *Cravistas*

---

<sup>63</sup> Esta designação foi adoptada em 1945, sucedendo ao anterior Secretariado de Propaganda Nacional. No Estado Novo o SNI era o organismo público responsável pela propaganda política, comunicação social, informação pública, turismo e acção cultural. Nesse ano estava sob presidência do Dr. César Moreira Baptista.

*Portugueses*, dedicados prioritariamente à obra de Carlos Seixas, deram-no a conhecer alguém e além fronteiras<sup>64</sup>.

O Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas, a partir de 1959, era bienal e destinava-se a estimular a composição musical e “galardoar” o valor dos compositores portugueses, atribuindo ao melhor concorrente um prémio monetário. No ano de 1963 o SNI decidiu que a peça para concurso seria uma composição para órgão com a duração mínima de 15 minutos e o prémio seria de 15.000\$00 (quinze mil escudos)<sup>65</sup>.

O júri, nomeado por Bernardo Júdice da Costa, chefe da Repartição da Cultura Popular, era escolhido de uma lista de “personalidades susceptíveis de integrarem os nossos júris”<sup>66</sup>.

As obras a concurso deveriam dar entrada nos serviços até 30 de Abril de 1963. A proposta de abertura do Concurso foi recebida a 3 de Dezembro de 1962 na Fundação Calouste Gulbenkian e, a 2 de Janeiro do ano seguinte, Júdice da Costa via a sua sugestão viabilizada. Seguiram ofícios para as várias escolas oficiais do país<sup>67</sup>.

Em cada ano as obras a apresentar ao concurso destinavam-se a um instrumento ou formação específica. No ano de 1963 o instrumento escolhido foi o órgão<sup>68</sup>, o que representou um desafio para diversos compositores perfeitamente desconhecidos do grande público, como podemos verificar mais adiante na lista dos concorrentes<sup>69</sup>.

A que se ficou a dever esta escolha?

A escolha do órgão para a peça instrumental desse ano está certamente relacionada com o renascimento da actividade organística, impulsionada pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa, conforme já foi descrito na anterior contextualização.

---

<sup>64</sup> Curiosamente, foi Joaquim dos Santos quem fez chegar um exemplar destas publicações a Manuel Faria. O próprio Mário Sampaio Ribeiro, membro do júri do concurso, estudou com profundidade este compositor.

<sup>65</sup> Cf. Apêndice C.3. – com o regulamento do concurso.

<sup>66</sup> Nesse ano integraram o Júri o maestro e compositor Ruy Coelho, os compositores Jorge Croner de Vasconcelos e Armando José Fernandes, o musicólogo Mário Sampaio Ribeiro (1898-1966) e, da Emissora Nacional, Pedro do Prado (1908-1990). Foi ainda convidado o pianista Filipe de Sousa (1927-2006) da Juventude Musical Portuguesa mas declinou o convite por motivos de saúde e profissionais.

<sup>67</sup> Cf. Apêndice C.1. e C.2., respectivamente.

<sup>68</sup> Sabemos, por informação directa da Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Elvira de Freitas, que foi a Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Júlia d’Almeida quem comunicou a Frederico de Freitas (então ligado ao Serviço de Música da Fundação Gulbenkian) esta decisão do júri do concurso. O texto de divulgação desta informação pelo SNI encontra-se no Apêndice C.2.

<sup>69</sup> Nos anos anteriores as formações foram: trio ou quarteto de cordas (1959), concerto para violoncelo e orquestra (1961), quarteto de cordas (1965), quarteto de sopros (1967), obra para violoncelo e piano (1969) e obra para coro à *capella* ou coro e um ou mais instrumentos (1971).



Manuel Faria não hesitou em concorrer. Para isso, ainda no rescaldo dos últimos estudos em Roma, escreveu o *Tríptico para Órgão*.

Segundo Francisco Faria, a opção em participar neste Concurso deteve-se:

[...] Não só no prémio mas também pela necessidade de se afirmar. [...] O Manuel foi sempre um lutador. Sofreu muito, mas nunca baixou os braços, sempre com uma grande vontade de se afirmar no meio musical que, já sabemos, era Lisboa e mais nada... [...] O João Pães<sup>70</sup>, crítico mais influente na capital, não se interessava pelas obras do Manuel. Lisboa é uma terra à parte. Para os lisboetas, o meu irmão era um simples padre rural a quem nunca deram importância como compositor. É uma coisa de que o Manuel se queixava ... E ficou sempre com essa mágoa.

Na verdade, as obras de Manuel Faria tinham alguma dificuldade de aceitação no meio musical, até por parte de amigos, como nos conta Joaquim dos Santos: “os amigos dele, ou não sabiam, ou não tinham capacidade para apreciar aquela escrita e, muitas vezes, aliava-se a ignorância à má vontade!”. A participação num concurso nacional iria certamente contribuir para a integração de Manuel Faria entre os compositores portugueses e, ao mesmo tempo, para o reconhecimento da sua obra.

As obras concorrentes foram as seguintes<sup>71</sup>:

- *Obra para grande órgão* – César de Moraes<sup>72</sup>
- *Tríptico para Órgão* – Manuel Faria
- *Tríptico da Redenção* – Borges de Sousa
- *Sonata de Igreja para órgão* – Frederico de Freitas (sob pseudónimo “Pró-Música”)
- *Transfiguração de Cristo – três quadros para órgão* – P. Luís Rodrigues<sup>73</sup>
- *Simplex Simplicibus* [Simples entre os simples] (missa) – P. Álvaro Vicente Lapa<sup>74</sup>
- *Partita à maneira de Chacona*<sup>75</sup> – Constança Capdeville<sup>76</sup>

---

<sup>70</sup> Apesar de se ter formado em Engenharia electrotécnica, desde cedo a Música fez parte da sua formação. Posteriormente foi aluno de Joly Braga Santos e teve um papel importante na crítica musical. Presidiu à Juventude Musical Portuguesa entre 1973-75 e, na RDP2, foi director-fundador da Rádio Cultura (1992-94). Destaca-se a sua obra (música e libreto) “Os Canibais” – banda sonora de um filme de Manoel de Oliveira. Era sobrinho de Luiz de Freitas Branco e foi director do S. Carlos (1974-81).

<sup>71</sup> Chegaram ainda à Secretaria da Cultura Popular cartas a pedirem informações sobre o funcionamento do Concurso, de José João de Sousa Coelho Vizinho (Funchal) e João António Valente (Beira Baixa).

<sup>72</sup> Compositor portuense que viveu entre 1918-93. Foi professor do Conservatório de Música do Porto e mestre de capela e organista da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, nessa cidade. A indicação do título desta obra foi dada pela viúva do compositor, Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Olga de Moraes.

<sup>73</sup> Sacerdote, compositor e pedagogo portuense que viveu entre 1906-79. Após estudar no Porto com C. Carneiro e C. Koechlin (1867-1950) em Paris, leccionou Canto Gregoriano no Seminário do Porto. Publicou em 1941 a colectânea de pequenas peças para órgão *Cantantibus Organis* (1941) e diversos cânticos para a liturgia.

<sup>74</sup> Sacerdote e compositor autodidacta que viveu entre 1910-92. Estudou no Seminário de Coimbra e leccionou no Seminário da Figueira da Foz. Publicou, a expensas próprias, algumas colectâneas de cânticos.

<sup>75</sup> Esta obra tem os seguintes andamentos: 1 – Entrada, 2 – Tocata, 3 – Fuga, 4 – Corrente, 5 – Arieta, 6 – Giga, 7 – Sarabanda, 8 – Fuga II, 9 – Final.

- *Fantasia Fúnebre* – Manuel Freitas Escalreira<sup>77</sup> (sob pseudónimo “José Joaquim”)

Manuel Faria entregou a inscrição a 29 de Abril, assinada sob pseudónimo, como constava do regulamento.

O Júri do Concurso, reunido em 5 de Junho de 1963, decidiu excluir a obra do P. Álvaro Vicente Lapa por não obedecer aos requisitos do concurso: apresentou uma missa<sup>78</sup> para coro e órgão e não uma obra para órgão solo. Quanto à eleição da obra vencedora, o júri deliberou atribuir o prémio à *Sonata de Igreja para órgão*<sup>79</sup> de Frederico de Freitas.

O *Tríptico da Redenção*, de Borges de Sousa, mereceu do maestro Ruy Coelho o seguinte comentário: “[...] apesar da escrita, por vezes demasiado simplista [...] nela existe um grande fundo de poesia”. No entanto, votou na *Sonata*, “em face da actualidade, equilíbrio da escrita e do final de boa qualidade”.

O musicólogo Mário de Sampaio Ribeiro, o único elemento do júri que não esteve na reunião, fez chegar posteriormente uma carta com as seguintes indicações, que se podem referir à obra de Manuel Faria, mas não são explícitas:

Se me houvesse passado por cabeça que a reunião era deliberativa [...] teria mandado, por escrito, o meu voto, condicionando, acima de tudo, a que se pretendia galardoar uma obra estruturalmente organística e não qualquer trabalho que pudesse revestir o carácter de transcrição para órgão de peça duma concepção orquestral. Nessa ordem de ideias ter-me-ia manifestado a favor de a única concorrente, que, embora concebida em moldes porventura passados de moda, poderia, amanhã vir a fazer parte, em qualquer lugar do mundo, do repertório de qualquer bom organista.

E, referindo-se à obra vencedora, acrescenta: “[...] se bem que notabilíssima para ser examinada à vista, não permite a nenhum organista luzir o seu virtuosismo [...]”. Tanto a alusão ao carácter orquestral como ao virtuosismo parecem referir-se implicitamente obra de Manuel Faria. Depois desta observação, prossegue, dizendo que à obra de Frederico de Freitas “deveria ser atribuída menção honrosa, porque o seu valor intrínseco era relevante e muito superior aos das outras seis obras, compreendendo [a decisão sobre] a missa para duas vozes, cuja exclusão, naturalmente se impunha”. Devolveu a minuta sem a rubricar.

---

<sup>76</sup> Agustina Capdeville Morena foi ompositora, pianista e percussionista que viveu entre 1937-92. Foi aluna de Jorge Croner de Vasconcelos (Composição) e Macário Santiago Kastner (1908-92) (Música antiga). Em 1962 obteve o Prémio de Composição do Conservatório Nacional (Lisboa) com a peça *Variações sobre o nome de Stravinsky* para órgão. Fundou o grupo de teatro musical *ColecVina* (1985) e *OPUS SIC* (1988). Teve um papel relevante no domínio da investigação e Pedagogia Musical.

<sup>77</sup> Músico autodidacta, natural de Becas, Boticas (Vila Real), nascido em 1943. No tempo do Concurso estudava no Colégio dos Padres Redentoristas em Valladolid (Espanha).

<sup>78</sup> A acta da reunião refere que esta obra “não tem título”.

<sup>79</sup> A designação por que hoje a conhecemos é *Sonata de Igreja para festejar a noite de Natal*.

Para Francisco Faria a *Sonata para Órgão* “não continha grande novidade, embora fosse muito bem feita e muito agradável de ouvir”.

Terminado o Concurso e apurado o vencedor, Manuel Faria pediu ao SNI que, se possível, lhe enviassem uma cópia da obra vencedora; no entanto, o pedido era “impossível de satisfazer”. O compositor viria a ganhar este concurso no ano de 1972<sup>80</sup> com a obra *Parábolas da Montanha*, conforme referido anteriormente.

#### **1.2.4. O *Tríptico para Órgão* no contexto organístico português**

No que se refere à primeira metade do século XX, as obras para órgão solo são quase inexistentes: reduzem-se às de Luís de Freitas Branco e algumas composições menores de Augusto Machado e Ernesto Vieira, publicadas por J. Joubert em *Les Maîtres Contemporains de l'Orgue* na segunda década.

Nos anos 60 inicia-se uma viragem, que embora lenta, irá produzir os seus frutos, num contexto caracterizado pelo ressurgimento progressivo da cultura organística em Portugal, particularmente visível a partir dos anos 80.

Contribuíram para o citado ressurgimento os seguintes factos.

- A fundação de escolas com classe de Órgão;
- O incentivo à composição para órgão, através do Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas de 1963 – para o qual foram escritas diversas obras, como vimos – e, nos anos posteriores, através de encomendas por parte de várias instituições como, por exemplo, a Fundação Gulbenkian: *Fantasia concertante para Órgão e Orquestra de Câmara*, de Frederico de Freitas (1970) para a inauguração do órgão daquela instituição.

---

<sup>80</sup> Júri: Pedro do Prado, João de Freitas Branco (1922-89), Artur Santos, Croner de Vasconcelos e Armando José Fernandes. Foi atribuído o primeiro prémio (30 000\$00) a M. Faria e Menções Honrosas a Frederico de Freitas e sua filha Elvira de Freitas.

### 1.2.5. O *Tríptico para Órgão* no contexto organístico europeu

Para enquadrar o *Tríptico para Órgão* no contexto europeu, vamos fazer uma referência às obras de alguns dos principais organistas e compositores para órgão, contemporâneos de Manuel Faria. Através da consulta do espólio do compositor (Sala Manuel Faria – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) e através de testemunhos de alguns dos seus antigos alunos, sabemos que ele conhecia estes compositores e, na sua constante preocupação de se actualizar, estava a par da maior parte das obras que serão mencionadas de seguida. Tratando-se de uma composição para um concurso nacional, certamente que Manuel Faria procurou inteirar-se das novidades do repertório organístico de então, daí retirando os elementos que fossem do seu agrado. Sabemos, pelas entrevistas realizadas, que a sua preferência ia para os músicos franceses e que geralmente acompanhava o que se ia publicando no estrangeiro. De resto, o repertório francês para órgão teve uma incontestável supremacia em relação a todos os outros países da Europa, onde também o séc. XX foi um século de ouro. Bastará citar a geração dos compositores Widor, Vierne e Tournemire e, depois, Alain, Messiaen, Langlais, Duruflé, Litaize e, um pouco mais tarde, Jean Guillou. Em nenhum país europeu a composição organística atingiu tal notoriedade.

Não se pretende fazer aqui uma análise do estilo e da linguagem musical dos compositores europeus a seguir mencionados, mas apenas estabelecer pontos de referência com as formas utilizadas e com os processos de composição, sempre que necessário.

Encontram-se referidas no Apêndice D as monografias, musicografias e registos sonoros que, relativamente aos compositores que de seguida se enumeram, actualmente constam na base de dados da Sala Manuel Faria – BGUC, local onde se encontra o espólio do compositor. A pesquisa limita os resultados apenas a ocorrências com data de publicação anterior a 1963. Não nos debruçaremos demasiado sobre essa recolha, pois é possível que obras pertencentes a M. Faria estejam ainda emprestadas e na posse de outras pessoas. Além disso, a data de *copyright* anterior a 1963 não significa que M. Faria as tivesse adquirido, de facto, antes desta data.

Nos anos sessenta, Marcel Dupré (1886-1971) era, sem dúvida, uma figura dominante da cultura organística na Europa, tanto no campo pedagógico, como no da composição, ou do sector editorial.

Na utilização do clássico díptico – prelúdio e fuga – M. Dupré afirma uma linguagem própria, conjugando elementos cromáticos e diatónicos num contexto neoclássico. Na sua

obra sobressai tanto a utilização dos modos gregorianos (*Três Prelúdios e Fugas*, op.7, de 1912), como a estreita relação temática entre prelúdio e fuga, como a exploração dos recursos do tratamento contrapontístico – inversão, aumento e *stretto* (*Três Prelúdios e Fugas*, op.36, de 1938). Embora em termos de linguagem o *Tríptico para Órgão* tome rumos diferentes, na arquitetura e no tratamento dos materiais temáticos ele revela alguma influência da obra de Marcel Dupré. Na verdade, também no *Tríptico* vamos encontrar uma grande unidade na construção dos diversos andamentos e uma ampla exploração dos processos contrapontísticos, presente em toda a obra, mas particularmente visível na Fuga.

Dupré afirmou-se não só como compositor, mas também como autor de uma obra pedagógica incontornável – *Methode d'Orgue* e *Cours complet d'Improvisation à l'Orgue*, que M. Faria possuía. O autor do *Tríptico* poderá ter consultado este último tratado para a escolha do modelo arquitectónico da obra a compor. Diz Marcel Dupré:

On appelle Tryptique une succession de trois pièces de durée à peu près égale, enchaînées les unes aux autres. Le Tryptique peut être construit, soit sur un seul thème subissant une transformation à chacun des morceaux, soit sur des thèmes différents, mais ayant entre eux une certaine affinité (Dupré, 1957, vol.2: 102)<sup>81</sup>.

O autor indica ainda as várias hipóteses de composições que podem constituir o tríptico, referindo o prelúdio como a melhor forma para começar e, a fuga, como uma das opções para finalizar, em alternativa à *Toccata*. Para a secção intermédia, Dupré sugere um coral (ornamentado ou canónico) ou uma *passacaglia* ou, então, as variações. Curiosamente, M. Faria optou por um segundo andamento diferente destes – a “meditação”, um título muito utilizado por Olivier Messiaen, como veremos mais abaixo.

Outro eminente organista, pedagogo e compositor, contemporâneo de M. Faria, foi o belga Flor Peeters (1903-1986). Com uma opção clara pelo retorno à música antiga, nomeadamente à escola nórdica, Peeters usa uma escrita marcadamente modal, como se pode constatar, por exemplo, nos *Três Prelúdios e Fugas* op.72 (1950), onde se mistura o contraponto com os modos gregorianos, utilizando alguns efeitos de politonalidade.

De entre os compositores ligados ao dodecafonismo, refira-se o suíço Frank Martin (1890-1974), que utilizou elementos do sistema dodecafónico de Schoenberg. Das poucas obras que dedicou ao órgão, destacam-se a *Sonata da chiesa* (1938) – originalmente para viola-de-amor e

---

<sup>81</sup> Tradução: “Chama-se Tríptico a uma sucessão de três peças de duração aproximada, encadeadas umas nas outras. O Tríptico pode ser construído sobre um único tema, com transformações em cada uma das peças ou sobre temas diferentes, mas tendo alguma afinidade entre eles.”

órgão – e a *Passacaille* (1944), que se desenrola numa base harmónica de concepção diatónica com elementos do universo dodecafónico.

Na Alemanha, destaca-se a figura de Hermann Schroeder (1904-84), compositor, organista, professor e mestre de coro, vencedor do prémio Robert Schumann da cidade de Düsseldorf em 1952. Figura importante na reforma da música na Igreja Católica, aí contribuindo para quebrar o monopólio da música romântica. Combinando diferentes técnicas estilísticas, desde o fabordão medieval e modos gregorianos até à polifonia do séc. XX, afirmou uma escrita atonal, cuja linearidade revela pontos comuns com Hindemith. M. Faria conheceu-o pessoalmente pouco tempo antes da sua morte (Jorge Barbosa).

Refira-se que o próprio Arnold Schoenberg (1874-1951) escreveu uma obra para órgão, mas ainda tonal – *Variações sobre um recitativo* op.40 (1941) – constituída por dez variações concluídas por uma fuga. Curiosamente, nas variações predomina o intervalo de segunda e, na fuga o contraponto cerrado é por vezes interrompido por interlúdios. Embora no catálogo da BGUC não conste essa obra, constam o op.38 e o concerto para violino op.36, uma obra rigorosamente dodecafónica. Há ainda três monografias sobre a escrita de Schoenberg, bem como uma gravação de várias obras de diversos compositores deste período.

Voltando à França, mencionamos a obra para órgão de Maurice Duruflé (1902-1986), pequena em quantidade, mas de um perfeccionismo que lhe granjeou um lugar entre os mais importantes do seu tempo. Entre as composições mais divulgadas conta-se o *Prelúdio e fuga sobre o nome de Alain* op.7 (1942), afirmando uma linguagem melodicamente inspirada no canto gregoriano com um notável colorido harmónico, minuciosamente anotado através da registação.

Outro importante organista e compositor francês, contemporâneo de M. Faria, foi Jean Langlais (1907-1991). Centrando grande parte das suas composições no canto gregoriano, Langlais mistura harmonias polimodais com elementos do canto popular, num contexto de progressiva diversificação rítmica. Nas últimas composições (1973-1990) a linguagem modal evoluiu para uma sonoridade mais dissonante, com a utilização de elementos do dodecafonismo. Embora de uma fase posterior ao *Tríptico*, destacamos a *Sonate en trio* (1967), onde o autor usa, de forma livre, uma série associada à polirritmia através do “cânone rítmico”.

Jehan Alain (1911-1940) viveu poucos anos, mas deixou obras de inspiração variada, desde o canto gregoriano e a música antiga até ao jazz, passando por tendências mais exóticas, onde se deixou maravilhar por determinados ritmos obsessivos e desenhos melódicos decorados com intervalos de quarta aumentada. Das suas obras, refira-se o *Prelude et Fuge* (1935) e as conhecidas *Litanies* (1937) com uma forte componente rítmica em constante repetição.

Da geração dos alunos de Marcel Dupré, o organista e compositor mais conhecido em toda a Europa no tempo de M. Faria foi, sem dúvida, Olivier Messiaen (1908-1992), quer pela divulgação das suas obras no estrangeiro (algumas das quais M. Faria possuía), quer através da clareza na definição dos seus processos de composição – *Technique de mon langage musical* – que Faria tinha igualmente na sua biblioteca.

No *Tríptico* encontramos algum paralelismo com o *Dyptique pour orgue* (1930), não nas formas utilizadas (não se trata de um prelúdio e fuga), mas na oposição entre dois mundos – o terreno e o celeste (*Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse*). Esta aproximação é sugerida pelas notas de M. Faria sobre o seu *Tríptico para Órgão*: “são três momentos vividos por uma alma ao atravessar os átrios do templo sagrado, qual fronteira entre o mundo material e a esfera do sobrenatural”.

O ambiente religioso que envolve a Meditação do *Tríptico* vai de encontro ao misticismo dos diversos trechos de Olivier Messiaen, nomeadamente *L'Ascension – quatre méditations symphoniques pour orgue* (1934) – obra que consta da biblioteca pessoal de M. Faria –, *La Nativité du Seigneur – neuf méditations pour orgue* (1935), *Offrandes oubliées – méditation symphonique* (1931) e, em data posterior, o autor publicará *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1967).

Ainda deste compositor é de mencionar o *Livre d'Orgue* (1951), nomeadamente o primeiro e sexto andamentos, com os títulos *Reprises par inversion* e *Les yeux dans les roues*, respectivamente, onde são utilizados elementos dodecafónicos.

É ainda de referir Jean Guillou (n.1930), que se afirma através de uma linguagem atonal e polirrítmica, utilizando um estilo improvisativo moderno. As suas obras, tal como as suas improvisações, baseiam-se em ideias que se desenvolvem com episódios contrastantes, ligados por secções virtuosísticas. É exemplo disso uma obra escrita pela mesma altura da de M. Faria: a *Toccata* (1963).

### I.2.6. Reacções ao *Tríptico para Órgão* e apresentações da obra

O contacto com o *Tríptico* gerou diferentes apreciações por parte dos vários músicos, tanto compositores como organistas. É de salientar a reacção do organista italiano Ferruccio Vignanelli que, em 1964, após analisar a partitura, se recusou a tocá-la<sup>82</sup>. Ainda nesse mesmo ano, Joaquim dos Santos conta que o seu professor de Composição do PIMS criticou severamente o atonalismo na Fuga.

Em contrapartida, em França, conta-nos Domingos Peixoto que, ao ter de escolher uma obra contemporânea para o exame final de Órgão em 1973 no Conservatório de Lyon, onde era aluno, apresentou ao Prof. Louis Robilliard o *Tríptico para Órgão* de M. Faria e a *Sonata de Igreja* de Frederico de Freitas:

Ele [Louis Robilliard] sentou-se ao órgão e tocou partes do Prelúdio, partes da Meditação e o que foi possível do Final. Depois de reler várias passagens, disse: Manuel Faria escreveu esta obra para órgão a pensar na orquestra!... Mas a peça é muito interessante. «Allez-y!» [...] A linguagem do *Tríptico* captou de imediato a sua atenção, o que não aconteceu com a Sonata de F. Freitas.

A propósito do ciclo de concertos realizados na Alemanha em 1990, conta-nos sobre as reacções do público:

Os concertos tinham público português e alemão. Os ecos que me iam chegando eram de que, entre as obras do séc. XX, o *Tríptico* era, sem dúvida, o que mais captou o interesse do público alemão, particularmente em Singen, onde o concerto foi organizado por uma associação alemã em colaboração com a comunidade portuguesa.

O *Tríptico* também foi tocado por dois organistas italianos, bem conhecedores do repertório organístico europeu do séc. XX: Gianluca Libertucci, organista da Basílica de S. Pedro, em Roma, e Giampaolo Di Rosa, actual organista titular dos órgãos da Sé Catedral de Braga e Prof. de Órgão e Improvisação na Escola das Artes da Universidade Católica – Porto. Inquirido sobre a sua apreciação da obra, conta-nos Gianluca Libertucci<sup>83</sup>:

Per quanto riguarda l'aspetto stilistico della composizione, direi che il *Trittico* suscitò in me un particolare interesse, a causa della chiarezza strutturale e dell'organizzazione formale. Con tutta evidenza, il compositore ha cercato di dare una appropriata veste musicale ad un'idea, ad un progetto, ad un pensiero. Che lo studioso può facilmente individuare. [...] Ma, De Faria è un musicista serio, onesto, chiaro, limpido, lineare, comunicativo. Propone materiali di alto spessore artistico e messaggi di limpida trasparenza. Le sue musiche lo dimostrano, e attraverso le sue musiche egli si mantiene vivo e attuale<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Cf. Apêndice A.2. – com a entrevista a Joaquim dos Santos.

<sup>83</sup> Cf. Apêndice A.6. – com a entrevista a Gianluca Libertucci.

<sup>84</sup> Tradução: “Quanto ao aspecto estilístico da composição, direi que o *Tríptico* me suscitou um particular interesse, devido à sua clareza estrutural e organização formal. É evidente que o compositor procurou dar uma veste apropriada a uma ideia musical, a um projecto, a um pensamento, o que um estudioso pode facilmente identificar. Mas Faria é um músico sério, honesto, claro, limpo, linear, comunicativo. Propõe materiais de alta densidade artística e mensagens de limpa transparência. As suas músicas demonstram-no e através da sua música ele mantém-se vivo e actual.”



Quando Francisco Faria teve conhecimento desta opinião de G. Libertucci, comentou: “O Manuel escrevia assim, naturalmente! E a gente vê que os acordes dele têm um estilo certo e não são metidos «a martelo». Tinha o sabor da música! Não é como outros compositores que faziam as coisas de propósito para serem modernos!”.

O organista que mais recentemente apresentou o *Tríptico* em diversos pontos do nosso país foi Giampaolo Di Rosa. Em sua opinião<sup>85</sup>:

No contexto em que surgiu o *Tríptico*, trata-se de uma obra interessante para órgão. A linguagem refere-se, claramente, a determinados tópicos que, hoje em dia, podem ser considerados desactualizados, nomeadamente no que respeita à dodecafonía. Sem dúvida que esta obra oferece um bom equilíbrio entre o tecido contrapontístico e o tratamento sinfónico.

Também Jorge Barbosa, em entrevista, nos conta que “o *Tríptico* [...] pode situar-se no contexto de uma abordagem muito peculiar da dodecafonía pelo autor que não temia ultrapassar os cânones estritos da técnica dodecafónica para ceder ao lado expressivo”.

As apresentações do *Tríptico para Órgão* foram as que abaixo se indicam no quadro 2. Nos Apêndices relativos às entrevistas a Domingos Peixoto, Giampaolo Di Rosa e Jorge Barbosa, há uma secção com informações complementares sobre os referidos concertos.

ANO	LOCAL	INTÉRPRETE
1973   Maio (estreia)	França (Lyon) <sup>86</sup>	Domingos Peixoto
1988   Maio   13	Itália (Roma)	
1990   Junho   04	Alemanha (Wiesbaden) Alemanha (Mainz)	
1990   Junho   07	Alemanha (Offenbach am Main)	
1990   Junho   10	Alemanha (Singen)	
1990   Junho   13	Alemanha (Kaiserslautern)	
1993   Novembro   19	Portugal (Santo Tirso) <sup>87</sup>	João Pedro Oliveira
1998   Outubro	Itália (Roma) <sup>88</sup>	Gianluca Libertucci
2001   Março   31	Itália (Roma)	Giampaolo Di Rosa
2001   Novembro   23	Portugal (V. N. Famalicão) <sup>89</sup>	
2001   Novembro   28	Portugal (Leiria)	
2001   Dezembro   1	Portugal (Lisboa)	
2001   Dezembro   2	Portugal (Porto)	
2001   Dezembro   3	Portugal (Aveiro)	
2003   Abril   14	Portugal (Valença) <sup>90</sup>	Jorge Barbosa

Quadro 2

<sup>85</sup> Cf. Apêndice A.5. – com a entrevista a Giampaolo Di Rosa.

<sup>86</sup> Apenas o terceiro andamento: Final (fantasia e fuga).

<sup>87</sup> Apenas o segundo andamento: Meditação (cf. programa no Apêndice B.4.).

<sup>88</sup> Apenas o primeiro e segundo andamento: Prelúdio e Meditação.

<sup>89</sup> Apenas o segundo andamento: Meditação (cf. programa no Apêndice A.5., no fim da entrevista).

<sup>90</sup> Apenas o primeiro andamento: Prelúdio (cf. programa no Apêndice A.4., no fim da entrevista).

Refira-se, a propósito dos concertos e dos respectivos programas e panfletos de publicitação, que na maioria dos casos a divulgação da obra tomou a designação de *Tríptico Litúrgico*, aspecto que retomaremos em III.2.3. Isto acontece, visto que esta versão foi a que primeiro chegou ao conhecimento do público, acabando por ser atribuído este título, erradamente, à versão original – *Tríptico para Órgão*. Nomeadamente

- na capa onde está guardado o autógrafo, na BGUC;
- no catálogo das obras, editado por Cristina Faria (publicado em 1998) onde essa designação é acrescida da indicação (*três quadros*)<sup>91</sup>;
- no artigo do P. Jorge Alves Barbosa, elaborado em 2002;
- na maioria dos programas de concerto em que foi tocado, como está descrito na respectiva análise;
- no livro *Frederico de Freitas*;
- na cópia elaborada por Jorge Barbosa.

---

<sup>91</sup> A indicação “três quadros” aparece também na versão orquestral do catálogo musical provisório das obras de Manuel Faria, publicado na NRMS n.ºs 27 e 28.

## CAPÍTULO II

# Descrição



## II.1. Introdução

A presente descrição está assente em aspectos analíticos indispensáveis à compreensão do *Tríplico*; no entanto, não se pretende neste capítulo fazer uma análise detalhada.

Antes de mais, há uma unidade bem patente, desde o início do Prelúdio até ao último compasso da Fuga, passando pela Meditação e pela Fantasia. Efectivamente, trata-se de uma composição onde vemos a obra nascer e ganhar corpo, numa extraordinária unidade e interligação dos materiais temáticos. Assim, antes do início da descrição do *Tríplico* apresentam-se todos os seus temas ou motivos essenciais, para que se torne mais clara a interacção destes elementos constitutivos.

Será feita uma análise mais detalhada do Prelúdio, uma vez que é nesta primeira parte que vão sendo construídos os motivos essenciais das partes seguintes.

### Prelúdio

The image displays musical notation for the Prelúdio, organized into eight figures (Fig. 2 to Fig. 8) within a single frame. The notation is in 6/8 time and includes treble and bass staves.

- Fig. 2:** Labeled "Tema 1", it shows a melodic line in the treble staff starting at measure 5.
- Fig. 3:** Labeled "Elemento motivico sobreposto (Acompanhamento em *ostinato*)", it shows a bass line starting at measure 3.
- Fig. 4:** Labeled "Tema 2", it shows a melodic line in the treble staff starting at measure 38.
- Fig. 5:** Labeled "Elemento motivico sobreposto", it shows a bass line starting at measure 36.
- Fig. 6:** Labeled "Tema 1a", it shows a melodic line in the treble staff starting at measure 67.
- Fig. 7:** Labeled "Elemento motivico sobreposto", it shows a bass line starting at measure 65.
- Fig. 8:** Labeled "Tema 3", it shows a melodic line in the bass staff starting at measure 81.

## Meditação

Tema



Fig.9

Elemento motivico sobreposto



Fig.10      Fig.11      Fig.12

## Final

**Fantasia**

Elemento temático A




Fig.13

Elemento temático A1




Fig.14

Elemento temático B




Fig.15

Elemento motivico sobreposto




Fig.16

Elemento temático B1




Fig.17

Elemento motivico sobreposto




Fig.18

Elemento temático C


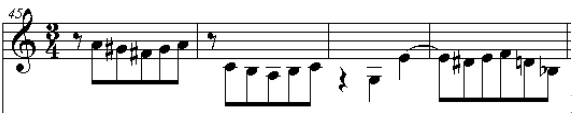


Fig.19

# Fuga

Tema  Fig.20

Contratema  Fig.21

## II.2. Prelúdio

Primeiro (Prelúdio) é um esforço de recolhimento sobre o próprio mundo interior, em cujos abismos ecoam recordações de salmos e coros religiosos...”  
(Faria, 1974).

Do Prelúdio salientamos as seguintes secções e respectivos temas no quadro 3.

SECÇÃO	A	B	AI	C
Tema	T1	T2	T1a	T3
Compasso	1	36	64	80

Quadro 3

### II.2.1. Secção A

#### Origem

A obra nasce de uma nota Mi na pedaleira, que se faz ouvir durante dois compassos. Sobre essa nota inicia-se, na mão esquerda, uma dupla oscilação simétrica com o intervalo de 2m (célula 1, fig.22). Estes cromatismos podem relacionar-se com o “esforço de recolhimento sobre o próprio mundo interior” a que Manuel Faria se refere na nota ao programa do concerto de 1974. De igual modo, no *Diptyque* de Messiaen, mencionado na contextualização, “avec ses douloureuses reptations chromatiques, nous plonge dans les incessantes tribulations de la vie terrestre” (Cantagrel, 1991: 562)<sup>1</sup>.

Analisando as possíveis configurações dessas três notas, temos duas hipóteses, que denominamos por célula 2 e 3, sendo que cada uma poderá apresentar outras configurações, por exemplo, resultantes de movimentos retrógrados (R), invertidos (I) ou retrógrados da inversão (RI). A fig.22 apresenta todas essas hipóteses.

CÉLULA 1 (FUNDADORA)						CÉLULA 2			CÉLULA 3	
	R	Ia	Ia R	Ib	Ib R		R	I	RI	R
										

Fig.22

<sup>1</sup> Tradução: “Com os seus dolorosos rastejos cromáticos mergulha-nos nas incessantes tribulações da vida terrena”.



Consideramos que estas três notas constituem uma “célula fundadora”, que originou o aparecimento das células seguintes:

- a) Célula 1 (a partir do c.3) – esta oscilação na mão esquerda servirá de acompanhamento ao primeiro tema do Prelúdio (T1), que surgirá na mão direita.
- b) Célula 2 (c.5) – iniciada na nota Dó (Dó-Lá#-Si) seguida da sua retrogradação uma 3<sup>ma</sup> abaixo (Sol#-Sol-Lá), formando o início do desenho do primeiro tema do Prelúdio (T1). Refira-se, relativamente a esta célula, que se apresenta como *nota cambiata* de Si e Sol#, respectivamente, constituindo ainda uma espécie de *leitmotiv*, cujos contornos estarão presentes mais ou menos explicitamente durante toda a obra (Barbosa, 2002).
- c) Célula 3 (c.6) – uma sequência cromática de três notas (Fá#-Fá-Mi) – será a parte final do T1.

A este propósito, Olivier Messiaen, no capítulo VIII (“Mélodie et contours mélodiques”) de *Téchnique de mon langage musical* – que Manuel Faria possuía – refere o seguinte: “Nous n’oublions pas, enfin, certaines formules chromatiques retournées, qui feraient la joie d’un Béla Bartók” (Messiaen, 1944, 1<sup>o</sup> vol : 23); no 2<sup>o</sup> volume indica um exemplo que nos pode remeter para a célula 2 do Prelúdio do *Tríptico*.

O tema 1 do *Tríptico para Órgão* é então constituído por estas diferentes organizações das notas da célula fundadora (fig.23).

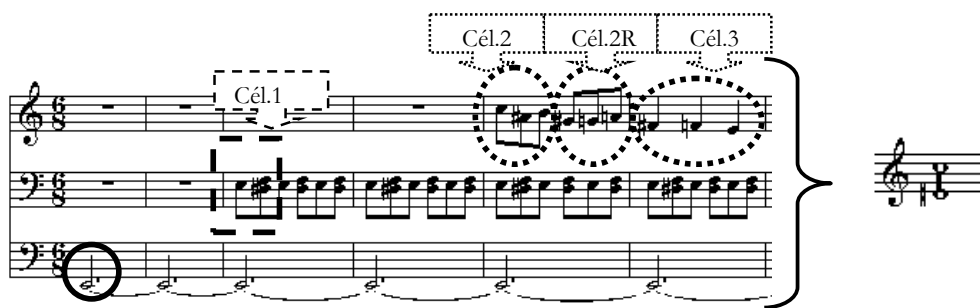


Fig.23

Subjacente a esta configuração da melodia pode subentender-se um *cluster* inicial, conforme ilustra o lado direito da fig.23.

O T1 encontra alguns reflexos na linha aguda da mão direita em “Les Bergers” (*La Nativité du Seigneur*, n.º2) de Messiaen. O mesmo se refira, mas desta vez numa arquitectura “melodicamente ampliada”, em *L’Ascension* do mesmo compositor, mais concretamente no n.º3

– “Transports de joie d’une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne” – onde é possível ver alguma semelhança no motivo inicial da linha da pedaleira.

Relativamente à configuração rítmica, o T1, em compasso 6/8, é marcado por uma ambiguidade estrutural resultante da simultaneidade da divisão binária com a ternária:

- A divisão binária encontra-se na oscilação da nota inicial, entre a célula 1 e as 3 semínimas da célula 3;
- A divisão ternária está visível na célula 2.

Assim, toda a exposição e desenvolvimento do T1 exploram a ambiguidade desta acentuação rítmica contrastante: 3x2 e 2x3.

Apresentado na mão direita nos c.5-6, o T1 aparece de seguida nos c.7-8, utilizando a configuração invertida da primeira célula e, nos c.9-10, novamente na posição original, uma 6m acima (fig.24). No c.7 o último intervalo é alargado para 3m<sup>2</sup> (comparativamente ao suposto intervalo de 2M/3d); esta configuração será designada por célula 2Ra.

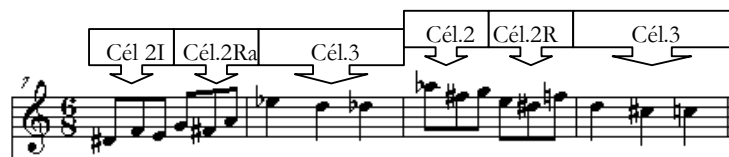


Fig.24

De seguida os papéis vão inverter-se: a melodia passa para a mão esquerda, ficando a mão direita a fazer o *ostinato*. Entre as duas apresentações do T1, o autor coloca uma secção de transição (c.11-16), onde utiliza os materiais anteriormente apresentados.

No c.11 são expostas na mão direita duas células resultantes do alargamento da célula 2 e da sua retrógrada invertida (chavetas na fig.25) e, na mão esquerda, a célula 1 num engenhoso movimento ascendente por tons inteiros (quadrados da fig.25). Pelo prisma melódico, constatamos que esta movimentação cria uma linha cromática ascendente na parte superior e, em simultâneo, uma célula 2Ra em movimento ascendente três vezes seguidas, onde a última nota é coincidente com a primeira de cada grupo (círculos na fig.26). Ou então, a utilização de apenas duas células 2, sendo a primeira na versão retrógrada, seguida de outra na versão invertida (chavetas na fig.26).

<sup>2</sup> Esta situação não se verificará na correspondente apresentação na mão esquerda (c.19), mas surgirá frequentemente no desenvolvimento (c.22-30).

## Alargamento das Cél. 2RI Cél.2

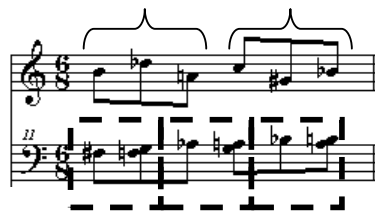


Fig.25 Cél.1 por tons inteiros

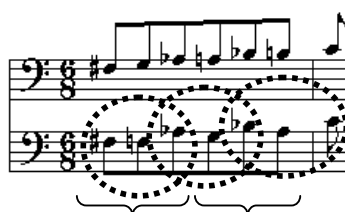


Fig.26 Cél.2Ra Célu.2Ia

Cél.3

Cél.2R-a

De seguida (c.12-13) temos uma dupla oscilação, agora na mão esquerda e direita, nas notas Dó e Fá#, respectivamente. O c.14 apresenta na mão direita a condução da célula 1 até à nota Ré (fig.27), cuja posterior oscilação simétrica servirá de acompanhamento à segunda apresentação do T1. Na mão esquerda a célula 1 retrógrada faz igualmente uma subida nos mesmos moldes que foram descritos no c.11; no entanto, desta vez ambas as vozes dos extremos são cromáticas (fig.27).

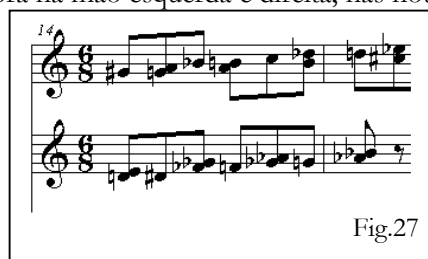


Fig.27

## Desenvolvimento

Segue-se o desenvolvimento do T1 nos c.22-30, num tratamento simultâneo das células 1 e 2 nos manuais e da célula 3 na pedaleira.

A mão esquerda apresenta a sobreposição da célula 3 (fim do T1) com o início da movimentação da célula 1, desta vez no sentido descendente e com valores aumentados (fig.28), à qual se segue a célula 2 invertida e também na versão de retrogradação da inversão.

Na mão direita a célula 2 aparece, quer em valores iguais aos da exposição (c.22-25), quer diminuídos (c.26-29, fig.29 – meio compasso), quer ainda explorando o alargamento do último intervalo da célula 2 (cél.2a) e do movimento descendente da célula

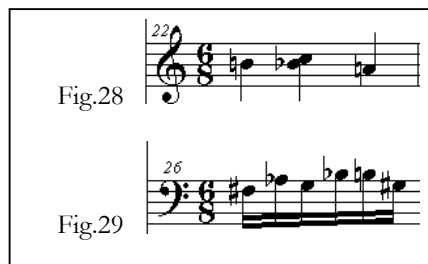


Fig.28

Fig.29

1 em valores diminuídos (c.27, fig.30). Entre os c.24-27 o movimento explora a simetria das duas mãos.

Fig.30



Temos ainda no c.27 o aparecimento de elementos que não estavam explícitos e que nos anunciam o tema que se irá seguir. Trata-se das duas escalas de tons inteiros, iniciadas à distância de meio-tom, apresentadas na mão direita (versão descendente) e na esquerda (ascendente) (fig.30).

No c.28 a mão direita continua a descer, apresentando a mesma escala (na oitava inferior) e com uma divisão ternária (setas na vertical, fig.31), sendo acompanhada por uma escala cromática na mão esquerda (seta na horizontal, fig.31).



Fig.31

Por sua vez, a célula 3 é desenvolvida em movimento ascendente e em espiral na pedaleira, na extensão de uma oitava (fig.32).



Fig.32

Embora a célula 2 tenha um rosto mais visível, a célula 3 não deixa de estar presente, pois é a origem das numerosas sequências cromáticas que atravessam, tanto o Prelúdio, como a Meditação, como o Final.

O desenvolvimento vai desenhar um *accelerando* progressivo particularmente visível na mão esquerda, que se inicia com semínimas (c.22-23), seguindo-se colcheias (c.24-25) e, por fim, semicolcheias (c.26-29). Posto isto, é retomada a oscilação inicial, agora nas duas mãos em simultâneo, projectando-a num trilo nos c.30-32 (fig.33), para a fazer regressar aos valores do início (c.33) através de um *rallentando* que prepara o tema 2 (T2).

Segue-se uma descida cromática de 3 semínimas sobrepostas, traduzindo a movimentação descendente da harmonia criada pelos trilos precedentes. Daqui resulta uma definição do contexto harmónico onde podemos identificar, tanto o carácter polifónico em que aparecerá o T3 (c.88), como a bateria de acordes do final da Fantasia (c.33).

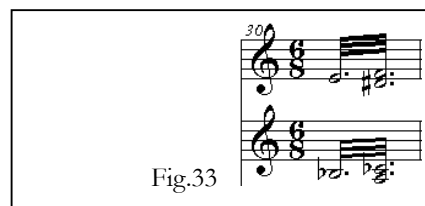


Fig.33

Sob o ponto de vista melódico, podemos associar à célula 3 cada uma das quatro vozes do c.34 (fig.34).

No c.35 o T1 na pedaleira faz a transição para o T2. Assim, o primeiro tema dá as boas vindas ao segundo, começando precisamente em Mi – a nota inicial do Prelúdio (fig.35).

Fig.34

Fig.35

## II.2.2. Secção B

### Características

O novo tema, (T2) marca um contraste com o anterior, quer pelo andamento – *Adagio* –, quer pela sua configuração, quer ainda pela exploração de intervalos mais alargados, por oposição aos do T1: um ambiente a condizer com o ecoar de “recordações de salmos”, nas palavras de M. Faria.

No entanto, há diversos elementos de ligação entre eles. As escalas de tons inteiros que apareceram de forma mais discreta na descrição do T1, são a base deste novo tema, bem como do seu acompanhamento. De resto, o próprio T2 é um precursor do ambiente da Fuga<sup>3</sup>.

À semelhança do tema inicial, também aqui há uma nota-pedal, sobre a qual assenta o acompanhamento; desta vez é o Sib, a última nota do T1, apresentado pela pedaleira no compasso anterior, sem qualquer quebra no texto musical (c.35, fig.36 – rectângulo).

Fig.36

O acompanhamento não esperou dois compassos, como no início da obra, mas entrou juntamente com a nota pedal, como também acontecerá no início do T1a. Por sua vez, o T2 só aparecerá dois compassos mais tarde<sup>4</sup> (c.38, fig.37).

<sup>3</sup> Na verdade, se lermos as cinco primeiras notas por movimento retrógrado (Dó-Láb-Ré-Fá#-Sib) verificamos a sua proximidade com a primeira parte do tema da Fuga (Dó-Láb-Fá#-Sib, fig.43), uma vez que as quatro primeiras notas da Fuga aí estão presentes.

O acompanhamento remete-nos de imediato para a célula fundadora. Também temos um duplo trilo. Só que, desta vez, a oscilação não é simétrica à volta da mesma nota; trata-se da oscilação paralela de duas notas separadas por um intervalo de 3M com valores longos, mais concretamente, em semínimas. São, pois, visíveis os traços que nos remetem ao T1, tanto na oscilação da mão esquerda, como na pedaleira. Relativamente ao contexto desse acompanhamento da mão esquerda, na primeira frase (c.36-39) ele enquadra-se numa escala hexáfona, que vamos designar por escala hexáfona A.

O T2, começando na nota-pedal (Sib), utiliza a outra escala hexáfona, que designamos por escala hexáfona B. Refira-se que, no entanto, o T2 utiliza seis notas, mas não as seis da escala hexáfona, preferindo antes duplicar uma delas (segunda e última do tema), a qual corresponde à nota mais aguda e mais grave da melodia.

Ao contrário do T1, que é exposto na mão direita e na esquerda, sucessivamente, a exposição do T2 é feita na mão direita. Na segunda apresentação o T2 começa na nota Fá e troca de escala com o acompanhamento (c.47-48, fig.37). Os dois compassos que o antecedem, são de espera em trilo lento – tal como no início do *Adágio* – aguardando a chegada do tema.

Ao colocar o T2 na região aguda, o autor prefere omitir a linha da pedaleira<sup>5</sup>, criando silêncio e expectativa (c.45-51). Na verdade, cabe agora à pedaleira a apresentação do T2, utilizando a escala hexáfona A (c.52-53, fig.38).



Já no fim desta secção, surge uma versão do T2 na mão direita com os valores rítmicos alterados (c.58-61, fig.39 - rectângulo), de acordo com um *rallentando* da parte final. Sobre esta última apresentação há duas situações a salientar:

- A segunda nota (Láb – no triângulo da fig.39) é estranha à escala em uso; deveria ser bequadro e não bemol. Terá sido lapso? Poderá ter sido intencional, neste caso, para anunciar o surgimento de material do T1.

<sup>4</sup> A melodia do T1 surge igualmente passados dois compassos de acompanhamento da mão esquerda, a qual, por sua vez, também surge dois compassos após a nota da pedaleira.

<sup>5</sup> Curiosamente, na orquestração o autor acrescenta uma linha no baixo.

- Falta a nota final (a mais grave), que pode ser subentendida na mão esquerda (c.61); uma vez que a direita fica em pausas até final da secção, pode considerar-se o Sol# da mão esquerda como a nota que completa a escala (fig.39 – seta).

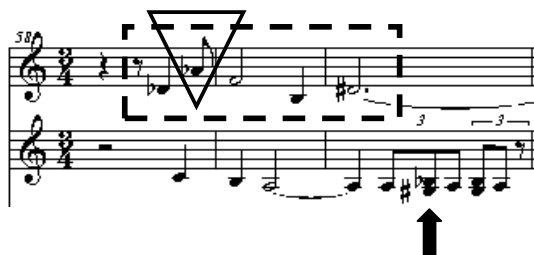


Fig.39



Fig.40

Fig.41

## Desenvolvimento

Nas secções de ligação entre as apresentações do tema, predomina o intervalo que marca o acompanhamento do T2: terceiras paralelas nas duas mãos, sendo de salientar as seguintes características:

- Começam por ser 3m na direita e 3M na esquerda;
- No c.42 a mão esquerda quebra a rotina, talvez como forma de salientar e anunciar algo de novo: preparar o ambiente para o reaparecimento da escala hexáfona completa (c.43-44, fig.40) e, na mão direita, o T2 (c.47-48). Também nos c.52 e 56 a mão esquerda apresenta intervalos de 3M, acabando por apresentar no c.56 uma 3m e, no compasso seguinte, utilizar o último intervalo de terceira mas, desta vez, diminuto<sup>6</sup>.
- Relativamente à mão direita, a partir do c.50 ela vai introduzindo intervalos de 3M para, a partir do c.53, se juntar à mão esquerda e apenas apresentarem intervalos de 3M até ao fim deste *Adagio*.
- Entre estes intervalos de terceira nos manuais, há predominantemente um movimento simétrico em dois grupos que percutem estas terceiras:
  - de forma alternada, estando de um lado a mão direita e, de outro, a pedaleira junta com a mão esquerda (c.40, fig.41);
  - de forma simultânea, onde a pedaleira contracena com os manuais (c.41, 42 – fig.41).

<sup>6</sup> De seguida surge a mão esquerda mas com material referente ao T1.

Após a segunda apresentação do T2 (c.48-57) segue-se outro desenvolvimento, mais extenso, apenas nos manuais, igualmente com percussão alternada (c.48-50) e simétrica (c.52-56).

- Em termos de enquadramento, essas terceiras são construídas com base numa escala. O autor começa por utilizar apenas cinco notas, às quais durante os compassos de desenvolvimento vai acrescentando outras notas diferentes até chegar, no c.51, a completar o uso dos doze sons. Vejamos na fig.42 a utilização progressiva da escala cromática ao longo dos compassos<sup>7</sup>:

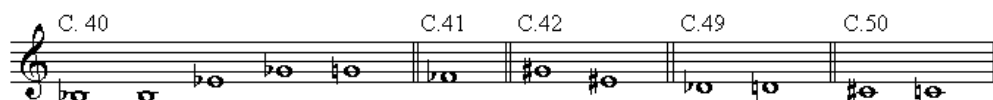


Fig.42

Relativamente à pedaleira, resta dizer que no c.43 (anterior fig.40), numa trajectória descendente e simétrica em relação à mão esquerda, ela faz a evocação do T1 em progressão, por tons inteiros.

Também o *rallentando* provocado pelo alargamento dos valores nos c.50-51 prepara a entrada solene do T2 na pedaleira. De seguida, nos c.54-55 (fig.43 – rectângulo) esta apresenta uma espécie de resumo da percussão dialogada dos anteriores c.40-43. Segue-se nos c.57-59 a apresentação do T1 em valores aumentados (fig.43 – elipse), enquanto a mão direita lhe sobrepõe o T2 (c.58) com valores alterados, acima descrito (fig.39).

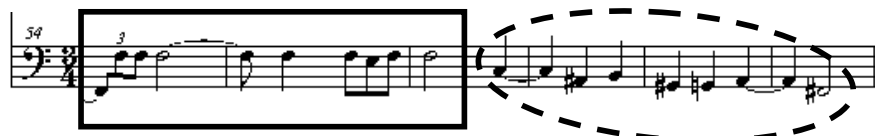


Fig.43

Assim, a densa harmonia de terceiras paralelas desaparece no c.57, para deixar ouvir os dois temas em simultâneo – T1 e T2 – declamados pela pedaleira e pela mão direita, respectivamente.

Nos c.60-63 regressa a oscilação da célula fundadora inicial em movimento ascendente e em figurações rítmicas diversas, a preparar o início da secção A1.

<sup>7</sup> Entre os c.43-48 decorre a segunda apresentação do T2, nos moldes descritos anteriormente e semelhantes à primeira apresentação do referido tema.



### II.2.3. Secção A1

A secção A1 é um desenvolvimento e ampliação da A, duplicando a célula 2 (Tema 1a).

O recomeço é idêntico: nota Mi na pedaleira e, na mão esquerda, a dupla oscilação da nota fundadora, que serve de acompanhamento. Inicialmente apresenta-se nos mesmos valores da secção A (c.64,65) e, depois, diminuídos para metade (c.66)<sup>8</sup>. Interrompe-se no c.79, momento em que dá lugar ao T3; até lá, num movimento ascendente, descreve uma escala hexáfona completa com início em Mi. O T1 vai ter, como na secção A, um desenvolvimento mais visível da célula 2 (nos manuais) e mais despercebido da célula 3 (na pedaleira), a qual, em valores longos, faz uma descida cromática entre Mi e Si<sup>9</sup>, contrariando o movimento ascendente do acompanhamento da mão esquerda.

A duplicação da célula 2 surge no contralto, também em valores de colcheia (c.67, fig.44) e igualmente com a configuração de *nota cambiata*, embora com mais liberdade no que se refere aos intervalos. As duas vozes desta nova célula caminham explorando diversas configurações: movimento simétrico ou paralelo (c.90-91, na m.e.), movimento ascendente ou descendente, com os intervalos originais ou alargados.

A título de exemplo, o quadro 4 identifica os diferentes modos de utilização da célula 2, sendo analisadas as duas células de cada compasso. Os primeiros encontram-se representados na fig.44.



Fig.44

COMPASSO	SOPRANO	CONTRALTO
67	Cel.2, Cel.2R	Cel.2RI, Cel.2R
68, 71		Cel.2RI, Cel.2
70, 72		Cel.2RI, Cel.2I
69, 73, 77, 78	Cel.2I, Cel.2R	Cel.2R, Cel.2I
74	Cel.2, Cel.2RI	Cel.2RI, Cel.2

Quadro 4



Fig.45

No c.75 temos uma situação semelhante à dos c.11 e 14: a movimentação da célula fundadora ou, vendo sob outro prisma, a simultaneidade de uma linha cromática com a célula 2 (fig.45). A partir deste compasso estas células tomam intervalos mais alargados e utilizam a célula 3.

<sup>8</sup> Curiosamente, na orquestração a oscilação começa já em semicolcheias.

<sup>9</sup> A quebra de oitava verifica-se devido ao facto de a pedaleira ter o Dó como nota mais grave.

No fim do compasso seguinte é retomado o *crescendo* ascendente até se fixar numa espécie de *ostinato*, que anuncia a chegada do T3 (c.79, fig.46).



De seguida surge o tema 3 (T3); no entanto, o material anteriormente apresentado continuará a visitar este novo tema.

## II.2.4. Secção C

No c.80 o T1a aparece na sua configuração do c.67, uma oitava acima, no preciso momento em que o novo tema (o T3) faz a sua entrada solene no teclado principal do órgão – GO<sup>10</sup>.

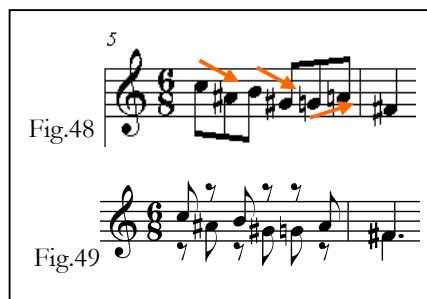
O T3 é formado por apenas quatro notas que desenharam um movimento ascendente, como que evocando “recordações de [...] coros religiosos” (Faria, 1974). Nos intervalos de 3m – 2M – 2m as notas ficam ligadas e vão-se sobrepondo, construindo assim um acorde, o que confere a este terceiro tema um carácter eminentemente polifónico, contrastando com os temas anteriores (fig.47).



Fig.47

Este tema apresenta alguma semelhança com o início do primeiro andamento de *L' Ascention*: “Majesté du Christ demandant sa gloire à son père”, de Messiaen.

Aparentemente o T3 não tem qualquer ligação com o T1. No entanto, se observarmos o c.5 (T1) pelo prisma da justaposição de intervalos (dois descendentes e um ascendente – setas da fig.48), constatamos que a sua relação intervalar coincide com a linha superior do T1 por movimento retrógrado (fig.49)<sup>11</sup>.



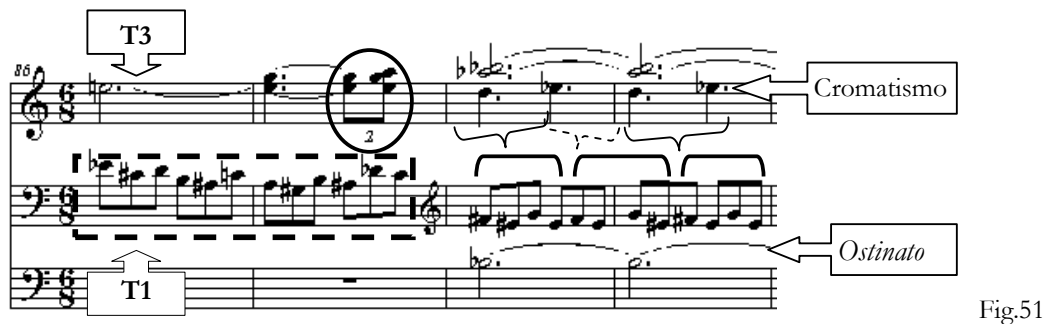
<sup>10</sup> Proclamado na versão para orquestra pelas trompas.

À medida que o T3 ganha corpo e constrói o acorde que o caracteriza, o T1a dá lugar a um *ostinato*. Desta vez, este é repartido entre o soprano e contralto. O primeiro apresenta sucessivamente quatro notas (delineado na fig.50 pelos parênteses), enquanto o segundo reproduz a célula 3 (na fig.50 delimitado pelas chavetas), tudo num esquema que vinca a diversidade rítmica de acentuação. Por fim, vai aportar a um acorde que foi por ele construído (c.84, fig.50).



Antes da segunda aparição do T3, surge de novo o T1 na mão esquerda.

Na segunda apresentação do T3, desta vez na mão direita (c.86), o T1 contracena na sua forma da secção A (mão esquerda – rectângulo tracejado na fig.51). Verificamos aí várias características: o T3 apresenta uma pequena alteração rítmica, nomeadamente no uso de uma duína, que ainda é mais destacada pelo facto de não ligar a segunda colcheia à primeira com as ligaduras de prolongação (círculo da fig.51). Saliente-se ainda que o espaço correspondente ao último *ostinato* (c.82-83, parênteses da fig.51) apresenta-se agora repartido pelas duas mãos nos c.88-89, sendo a célula 3, por um lado, reduzida a apenas duas notas e, por outro, aumentada para o triplo do tempo (chavetas da fig.51).

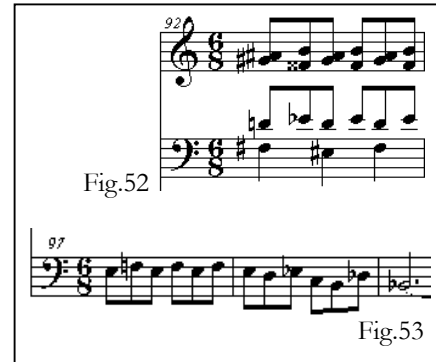


Seguem-se dois compassos em movimento descendente, preenchidos por três escalas cromáticas (Fá# – Láb – Ré) nas vozes mais graves e, no soprano, por configurações variadas da célula 2. Este aspecto vem completar o que se verificou anteriormente nos c.11 (com uma

<sup>11</sup> Este processo poderá estar na origem da segunda parte do tema da Fuga, anunciado no c.21 da Fantasia, como veremos na altura própria.

linha cromática) e 14 (com duas linhas cromáticas). Esta descida vai terminar numa oscilação igualmente a quatro vozes, mas desfasada (c.92-93). Na mão direita temos uma oscilação simétrica de duas notas à distância de 2M e, na esquerda, uma oscilação igual mas à distância de 5d, sendo a nota grave de valor duplo das superiores (fig.52).

Nos compassos que se seguem, os manuais continuam a descida e apresentam um *rallentando* (c.94-97) com o sucessivo aumento do valor rítmico das figuras, até atingirem o silêncio. No entanto, antes das pausas o T1 aparece na linha superior e em semínimas.



À semelhança da secção A, a harmonia cala-se e deixa entrar em cena a pedaleira: no c.97 com uma simples oscilação da nota inicial e, no compasso seguinte, com a configuração da célula 2 (fig.53).

As próximas entradas do T3 serão caracterizadas por três vozes/entradas “em cascata”, iniciando cada entrada com intervalos ascendentes de 6M e 6m, numa harmonia progressivamente enriquecida. Assim, o próximo T3 é apresentado no c.99-102 uma 4a abaixo (Réb) e, no c.105-108 (fig.54), uma 3m abaixo (Mi).



Fig.54

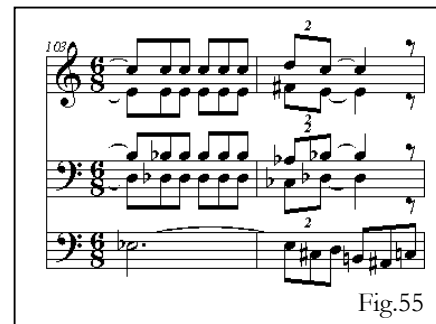


Fig.55

Entre essas duas apresentações, refira-se a presença do T1 no c.102, o qual faz a ponte com o desenvolvimento, agora utilizando os mesmos processos da secção A (c.40-42), mas invertendo os intervalos de terceira para sexta (6m na mão direita e 6M na esquerda, c.103-4, fig.55). Também aqui se explora a simetria do movimento das duas mãos na percussão dos acordes (c.103-104 e 109-113), atingindo o clímax no c.112, sempre com a presença obsessiva do T1 (c.102, 104 e 108). Este *crescendo* é sublinhado pela presença de dúns nos c.104, 109 e 111.

Nos c.113-114 a harmonia, depois do alargamento dos valores nos dois compassos anteriores, faz silêncio para deixar ouvir pela última vez o T1 na pedaleira em semínimas.

A terminar o Prelúdio, o autor faz a recapitulação dos materiais utilizados. Assim, na coda iniciada no c.115 regressa, na pedaleira, a célula fundadora durante dois compassos (fig.56). No c.117 transforma-se em nota-pedal (Mi) e passa a célula aos manuais, criando um *stretto*, em quintas ascendentes (Mi-Si-Fá#-Dó#, fig.57). O desfasamento desta última aparição da célula 1 (em duplicado) origina uma harmonia a 3 vozes constantes, acrescida das notas Mi-Si na pedaleira, que recebem a melodia do T2 (em valores alterados, c.120-123, fig.58) no soprano.

Nos c.122-123 a célula fundadora alarga-se para semínimas, iniciando o *rallentando* final.

Para terminar, o regresso às origens: a nota geradora Mi, agora reforçada com a quinta superior (c.119) e, antes do acorde final, recordando pela última vez o movimento que gerou a obra: a sua oscilação simétrica (c.126), enquanto o tenor, apresenta o T1 em valores longos, também com leve alteração rítmica (c.124-125, fig.59).

Os personagens saem pela ordem inversa da entrada: T2, T1, célula 1 e, finalmente, a nota Mi, como base do acorde construído pela harmonia (c.125-126, fig.60).

Fig.56

Fig.57

Fig.58

Fig.60

Fig.59

## II.3. Meditação

A Meditação “é a pura contemplação da divindade, presente à *fin de la* alma, como diziam os místicos” (Faria, 1974).

É com este espírito contemplativo que está escrita a segunda parte do *Tríptico*, num andamento extremamente lento.

Nas obras de Messiaen as indicações *Très lent* também estão associadas a trechos de profunda espiritualidade, que procuram traduzir o êxtase da contemplação “fora do tempo”. Curiosamente, este andamento com a indicação “Muito lento”, apresenta a mesma referência metronómica de *Apparition de l'Église Eternelle* (*Très lent*, colcheia = 54).

Também o *Dyptique*, ao contrapor o carácter frenético do mundo terreno à contemplação da visão beatífica, usa uma indicação aproximada: colcheia = 58.

Refira-se ainda o andamento *Très Lent* de *Les Bergers* e a nota do compositor com um sentido idêntico ao pretendido por M. Faria “[...] les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu”.

Também no n.º3 de *L'Ascension*, surgem secções em recitativo.

A Meditação utiliza materiais temáticos anteriormente apresentados. Trata-se de uma melodia acompanhada, cuja construção tripartida se apresenta no quadro 5.

SECÇÃO	A	B	AI	CODA
Compasso	1	23	45	52

Quadro 5

### II.3.1. Tema

#### Secção A (c.1-19)

O tema deste andamento é composto por duas partes. Na primeira temos as quatro notas iniciais descrevendo intervalos de 4a, 4d e 6m; na segunda temos as notas seguintes, que apresentam uma oscilação de 2M. Assim, o tema da Meditação (c.7-10, fig.61) está estreitamente relacionado com o Prelúdio, na medida em que nele se podem identificar as quatro primeiras notas do T2, por movimento retrógrado, transposto uma 2m abaixo (figs.62, 63). Além disso, as notas dos c.8-9 são uma alusão ao acompanhamento do mesmo T2 (c.36-37 do Prelúdio).

Seguem-se, entre os c.13-16, duas citações parciais do T1 (fig.64), com o ritmo alterado. Após um movimento ascendente desde Sol<sub>3</sub> (início do tema) até ao Sib<sub>4</sub>, a melodia conclui a primeira parte com uma frase descendente entre Fá<sub>5</sub>-Lá<sub>4</sub> (c.17, fig.65), cujos contornos serão retomados no c.31 e na última frase (c.48).

The image contains five musical staves, each labeled with a figure number. Fig. 61 is a single staff in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), showing a four-note ascending sequence. Fig. 62 is a single staff in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, showing a four-note descending sequence. Fig. 63 is a single staff in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, showing a four-note ascending sequence. Fig. 64 is a single staff in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, showing a four-note ascending sequence. Fig. 65 is a single staff in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp, showing a four-note descending sequence.

O elemento motivico sobreposto (acompanhamento) apresentado pela mão esquerda é constituído por três vozes com o suporte da pedaleira, geralmente com uma nota pedal (c.1-7, 10-13, 19-23 e 45-49).

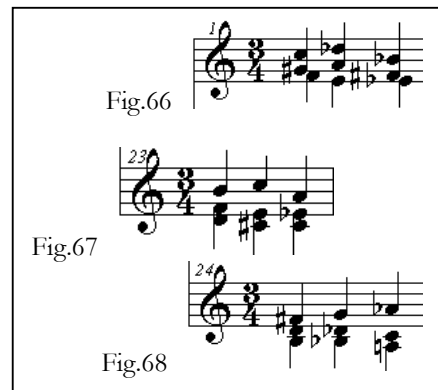
Este elemento insere-se num progressivo enriquecimento harmónico da célula 2 (c.5 do Prelúdio). Na secção A1 do Prelúdio o autor colocou duas células em simultâneo, como oportunamente observámos (c.64). Agora é utilizado o mesmo processo, mas com três vozes.

As ligaduras de expressão, que agrupam os compassos dois a dois, sublinham que se trata das mesmas células do Prelúdio. Na verdade, tratando-se de semínimas em compasso de 3/4, são necessários dois compassos para reproduzir as primitivas seis colcheias do c.5 do Prelúdio, em compasso de 6/8.

Estas duas células sobrepostas são acrescidas de uma terceira linha, cromática (fig.66 – hastes para baixo). As duas novas células e a linha cromática vão mudando de posição entre si ao longo do andamento, com eventuais alterações da relação intervalar. Chegamos a ter, por vezes, a presença de duas e três linhas cromáticas em simultâneo (fig.67 e 68, respectivamente).

Os acordes que daqui resultam lembram algumas passagens de obras para órgão de Olivier Messiaen (um dos compositores do séc. XX mais admirados por Manuel Faria) como, por exemplo, a mão direita do início de *Les Bergers* (*La Nativité du Seigneur*, n.º2).

É interessante observar o papel desempenhado pontualmente pelo acompanhamento no anúncio do tema ou de elementos novos na composição, à semelhança do que já aconteceu no Prelúdio. Aí notámos, a propósito do c.79-80, que o acompanhamento, feito nesse momento pelo T1a, se fixou numa espécie de *ostinato*, como que a anunciar a chegada do T3.



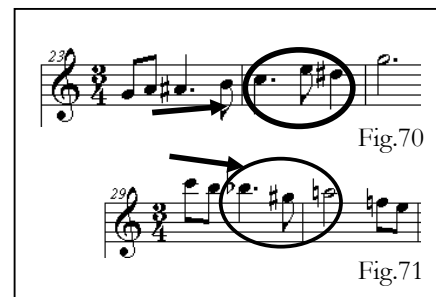
Situação idêntica encontramos aqui na Meditação. Nos c.21-22 a linha superior do acompanhamento fará reiteradamente o intervalo Dó-Mib para anunciar a Secção B (c.21-22, fig.69).

### Secção B (c.19-37)

A nova melodia desta secção desenha um movimento ascendente em progressão (c.23, 26), com pequenas alusões às células 3 e 2I do Prelúdio, sendo as do c.23 assinaladas na fig.70 com a seta e a elipse, respectivamente.

Surge em seguida uma descida na qual há vários fragmentos do material anteriormente apresentado, nomeadamente:

- Nos c.29, 30 (fig.71) verifica-se o movimento inverso relativamente aos c.23, 24 e 25 do início desta secção e ainda a citação das células 3 e 2 do Prelúdio nos c.29, 31 e 34;
- Elementos da última frase da secção A (c.17) nos c.30-31;
- Dupla citação das primeiras notas do T1 do Prelúdio (c.34-37, fig.72), sendo que os valores são aumentados, provocando um *ritardando*. Estas citações são feitas de forma





interligada, utilizando uma nota em comum. Por seu turno, a pedaleira está em silêncio até ao final desta secção.

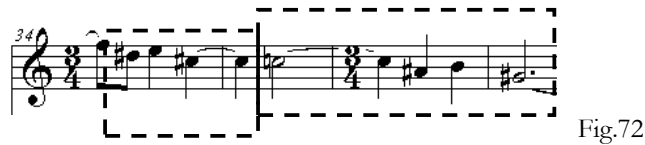


Fig.72

Conforme pudemos constatar, as diversas evocações ou citações do T1 feitas no percurso desta descida na secção B funcionam como uma síntese dos materiais utilizados e um elo de ligação à secção A1.

Nesta secção, a harmonia é reforçada com a movimentação da linha da pedaleira (c.29), a qual, limitada até aqui às notas-pedal, contracenava agora com a mão direita (que se encontra com motivos descendentes), desenhando uma linha predominantemente cromática (c.29-33, fig.73).



Fig.73

### Secção A1 (c.38-51)

Antes de regressar ao começo da Meditação, é apresentado o tema invertido (c.38, fig.74), seguido da apresentação das quatro primeiras notas, mas com valores alterados (c.42, fig.75).

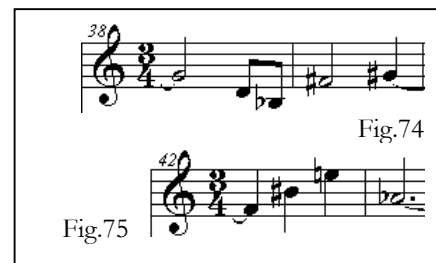


Fig.74

Fig.75

Finalmente, no c.45 o tema (na mão direita) despe o disfarce e aparece “descodificado” como no início. Antes de finalizar este andamento, a mão direita ainda relembra o T1 do Prelúdio em valores alargados (c.49-50).

Nos c.50-51 saliente-se a presença de três intervalos consecutivos de 5p descendente (Dó-Fá) na pedaleira, a preparar a coda.

Nesta secção o baixo retoma a nota-pedal nos c.45-49.

Quanto à mão esquerda, o *ostinato* verificado anteriormente repete-se desde o fim do c.37 até ao início do c.40, conforme ilustra a fig.76. Desta vez, a oscilação é de todo o acorde, como

que chamando a atenção para algo escondido que é preciso descobrir: o tema da Meditação, invertido.



Fig.76

É que, de facto, não estamos perante um acompanhamento propriamente dito, mas de materiais temáticos que dialogam e interagem na construção desta obra.

### Coda (c.52-55)

A coda vai construir o acorde final no ambiente de recolhimento que caracterizoo andamento (fig.77).

Iniciada sobre a nota pedal Dó, a Meditação termina o andamento com um acorde assente em Sol#, para fazer a ligação com a Fantasia, que também irá começar em Dó. Esta nota Sol# foi precedida pelo

Ré# superior, à semelhança do que se verificou no fim da secção anterior.

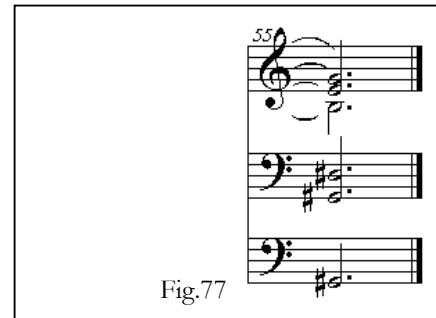


Fig.77

## II.4. Final

O Final “é o cântico da Glória de Deus construído pelo espírito entusiasmado ao contacto interior com o Verbo, e então na atitude de o levar *consigo* para o mundo, onde de novo se lança para o converter e sacralizar” (Faria, 1974).

### II.4.1. Fantasia

#### Características

A Fantasia é uma recapitulação do que está para trás no Prelúdio e Meditação e, ao mesmo tempo, a introdução ao que vem a seguir – a Fuga. De facto, o tratamento canónico do T1 é o anúncio de uma rigorosa escrita contrapontística, explorando de forma bem ousada a sobreposição do tema em *stretto*. Além disso, a evocação dos materiais temáticos anteriores irá desenhar os contornos do próprio tema da Fuga.

Trata-se de um trecho conciso e brilhante com cinco pequenas secções, delineadas no quadro 6, cada uma delas com o seu elemento temático.

SECÇÃO	A	B	AI	BI	C
Compasso	1	8	10	17	20

Quadro 6

#### II.4.1.1. Secções A e A1

As secções A e A1 utilizam o T1 do Prelúdio em valores reduzidos (semicolcheias, fig.78). O andamento inicia-se com uma progressão ascendente constituída por duas entradas consecutivas em uníssono nos manuais, em Dó e Mib, respectivamente. A partir do c.3 surge uma secção imitativa: um cânone em que as duas vozes superiores (manuais) começam em Lá b e, a terceira (pedaleira), meio-tom acima<sup>12</sup>. Nesse tema podemos constatar que é utilizada a célula 2 (c.6 do Prelúdio) com as suas diversas configurações, tanto do Prelúdio, como da Meditação (no acompanhamento), alargando os intervalos no final da frase, a partir do c.5.



<sup>12</sup> Esta característica poderá ser vista como uma antecipação à Fuga, onde a resposta também é meio-tom acima.

A secção A1 apresenta igualmente um começo em uníssono nos manuais, desta vez nas notas Ré e Sol (c.10) e, em seguida, em cânone a quatro vozes, todas iniciadas (manuais e pedaleira) na mesma nota (Dó). A frase termina com uma percussão de acordes em ritmo sincopado, numa espiral ascendente por tons inteiros (c.16, fig.79). De um modo geral, M. Faria apresenta alguns traços da tradição da tocata dos seus

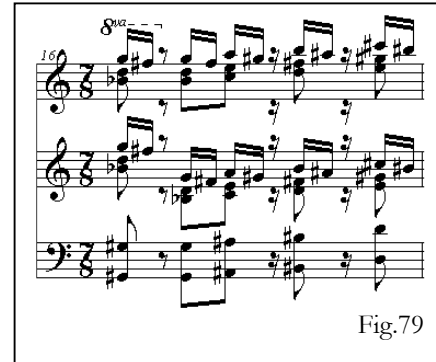


Fig.79

contemporâneos, através da percussão alternada dos blocos de acordes na parte final.

Relativamente à obra de Olivier Messiaen, diversas aproximações são possíveis.

A Fantasia revela algum parentesco com o 3º andamento de *L'Ascension*, onde encontramos tiradas em estilo de tocata. Por sua vez, a indicação de andamento é *Vif*, correspondendo à designação “Vivo” destas secções do *Tríptico*.

Os uníssonos iniciais lembram igualmente passagens da *Sortie – le vent de l'esprit* quinto andamento da *Messe de la Pentecôte*, composta entre 1949-50 (Barbosa, 2002) e que tem correspondência com a indicação de M. Faria, quando refere o “espírito entusiasmado”. Há ainda uma aproximação a vários elementos de “Les yeux dans les roues” – sexto andamento do *Livre d'Orgue* (1951), pelo uso do dodecafonismo, que aparecerá de seguida na Fuga, o estilo de tocata nos manuais, o andamento *Vif* e a temática sobre o Espírito. Refira-se ainda que em *Force et agilité des corps glorieux* (quinto andamento de *Les corps glorieux* n.º5) a indicação de andamento é *Vif*.

#### II.4.1.2. Secções B e B1

As apresentações canónicas do T1 do Prelúdio, nas secções A e A1, em andamento Vivo, são intercaladas com a evocação do T2, num *Adagio* contrastante (c.9, fig.80).



Fig.80

Por outro lado, enquanto a melodia no Prelúdio anunciava, de forma quase codificada, o tema da Fuga – como oportunamente observámos –, desta vez a antecipação das quatro primeiras notas do tema é explícita (c.41, fig.81).

Verifica-se ainda que o acompanhamento do *Adagio* é idêntico ao do T2 mas tendo a pedaleira enriquecida com a oscilação de um intervalo de 5p.

Na secção B1 o acompanhamento do segundo *Adagio* é idêntico ao anterior, mas tendo na pedaleira um intervalo de 5p e 5a, em vez de duas perfeitas (c.17-19), enquanto a melodia faz uma última evocação do T2 alterando o primeiro intervalo (c.18, fig.82).

### II.4.1.3. Secção C

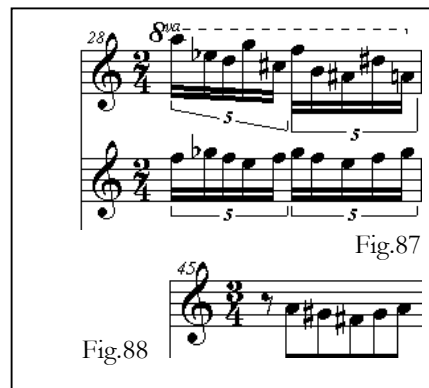
A derradeira secção, iniciada no c.20, começa com um trilo a anunciar o último personagem que ainda não entrou em cena: a segunda parte do tema da Fuga. Trata-se de um motivo em valores rápidos (semicolcheias, c.21, fig.83), que será utilizado quase textualmente na Fuga em valores duplos (segunda parte do tema, fig.84).

A propósito da origem do T3 do Prelúdio, observámos que se pode encarar o T1 sob o prisma da justaposição de intervalos. Também este motivo da Fantasia, constituído por três intervalos de quarta justapostos (dois descendentes e um ascendente), pode relacionar-se com o T1, embora com intervalos alargados de 4a, 4p e 4d (fig.85) e em movimento retrógrado invertido (fig.86).

Ao motivo apresentado na mão direita (c.21) responde a mão esquerda em inversão<sup>13</sup>, terminando o diálogo com um trilo (c.32) igual ao do c.30 do Prelúdio.

<sup>13</sup> Tendo em conta este raciocínio, fica visível uma correcção mencionada no Apêndice F.5. relativo às gralhas e imprecisões.

Acrescente-se que no c.28 (fig.87) há uma dupla alusão à Fuga. Por um lado, a mão direita apresenta a segunda parte do tema e, por outro, a mão esquerda antecipa o desenho da primeira parte do contratema (c.45, fig.88).



Esta parte final da Fantasia é uma recapitulação apoteótica de tudo o que ficou escrito no Prelúdio: os trilos simétricos no c.30 (duplos nos c.31-33) em simultâneo com o T1 na pedaleira (c.32-33) e, do c.34 até ao fim, uma bateria de acordes – já anunciados diversas vezes no Prelúdio – constituídos por sobreposições de tons inteiros, percutidos alternadamente pelas duas mãos, como que explicitando o *cluster* que mencionámos no Prelúdio, subentendido na configuração do T1.

De salientar que a parte superior desta sequência de acordes reproduz, com muita aproximação, a linha melódica que representou o desenvolvimento da célula 3 do T1 (as três notas cromáticas consecutivas): então, discretamente na pedaleira do Prelúdio (c.22-30), e agora em primeiro plano, na parte superior dos acordes (c.35, fig.89).



Fig.89

Relativamente à pedaleira, esta caminha por uma sequência de intervalos de 5d e, depois, cromaticamente, contrariando o movimento ascendente dos manuais. Por fim, o último acorde é constituído pelas notas Réb-Fá-Sol-Si-Dó#-Mi-Fá#-Lá-Si (fig.90), equivalente a uma escala hexáfona com todas as notas sobrepostas, funcionando como encadeamento para a Fuga (Dó-Láb).

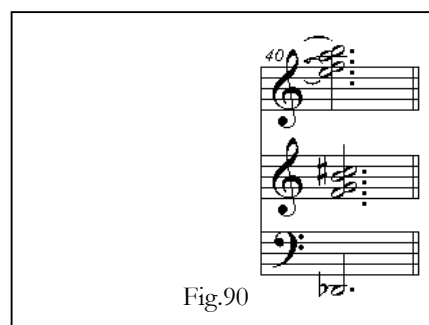


Fig.90

## II.4.2. Fuga

## Características

A Fuga, preparada ao longo dos andamentos precedentes, é sem dúvida o ponto culminante do *Tríptico*. Na verdade, os motivos foram aparecendo uns após outros à medida que a obra crescia. Além disso, é a parte do *Tríptico* onde a utilização de elementos do dodecafonismo serial é mais visível, num misto de originalidade, sabedoria e mestria técnica. Assim, o tema é uma série que, depois de apresentada, aparecerá na posição invertida e retrógrada, bem como na versão retrógrada invertida e com as respectivas transposições. A nível de estrutura, após a exposição seguem-se três *stretti* – intercalados com secções de maiores ou menores dimensões, que serão designadas por intermédios<sup>14</sup> –, uma reexposição, um 4.º *stretto* e uma coda. Vejamos o quadro 7.

	EXPOSIÇÃO	<i>STRETTI</i>	REEXPOSIÇÃO	4ª <i>STRETTO</i>	CODA
C.	41	66	108	113	126

### Quadro 7

## Tema / série

O tema é constituído pela série apresentada na figura seguinte (fig.91):

Fig.91

Classificação ordinal	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º	10.º	11.º	12.º
Classificação em altura	0	8	6	10	9	3	2	7	1	5	11	4

Foi-lhe atribuído o seguinte ritmo (c.41-44, fig.92):

Fig. 92

<sup>14</sup> Para estas secções, por indicação do orientador, tomamos a designação de intermédio.

À série descrita corresponde a seguinte Matriz de Transposição e Inversão (quadro 8).

	I <sub>0</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>4</sub>	
O <sub>0</sub>	0	8	6	10	9	3	2	7	1	5	11	4	R <sub>0</sub>
O <sub>4</sub>	4	0	10	2	1	7	6	11	5	9	3	8	R <sub>4</sub>
O <sub>6</sub>	6	2	0	4	3	9	8	1	7	11	5	10	R <sub>6</sub>
O <sub>2</sub>	2	10	8	0	11	5	4	9	3	7	1	6	R <sub>2</sub>
O <sub>3</sub>	3	11	9	1	0	6	5	10	4	8	2	7	R <sub>3</sub>
O <sub>9</sub>	9	5	3	7	6	0	11	4	10	2	8	1	R <sub>9</sub>
O <sub>10</sub>	10	6	4	8	7	1	0	5	11	3	9	2	R <sub>10</sub>
O <sub>5</sub>	5	1	11	3	2	8	7	0	6	10	4	9	R <sub>5</sub>
O <sub>11</sub>	11	7	5	9	8	2	1	6	0	4	10	3	R <sub>11</sub>
O <sub>7</sub>	7	3	1	5	4	10	9	2	8	0	6	11	R <sub>7</sub>
O <sub>1</sub>	1	9	7	11	10	4	3	8	2	6	0	5	R <sub>1</sub>
O <sub>8</sub>	8	4	2	6	5	11	10	3	9	1	7	0	R <sub>8</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>4</sub>	

Quadro 8

Esta série foi construída ao longo da obra; senão, vejamos:

A primeira parte (c.41-42):

Foi delineada no T2 do Prelúdio (c.38-39);

Foi antecipada textualmente no primeiro *Adagio* da Fantasia (c.9).

A segunda parte (c.43):

Foi anunciada na última secção da Fantasia (c.21 e seg.).

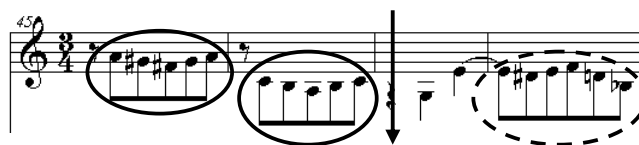
De salientar o contraste entre as duas partes do tema e, ainda, a força motriz do ritmo sincopado da parte final (c.44), por exemplo, na voz livre do tenor no c.51 e na do contralto no c.56 (fig.93).



Fig.93

### Contratema (CT)

Apresentado nos c.45-48 (fig.94), o CT tem uma configuração contrastante em relação ao tema.



1ª parte

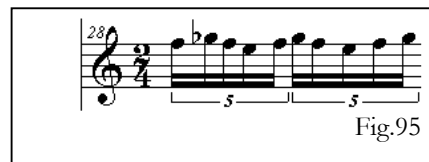
2ª parte

Fig.94

Tal como ilustra a figura, podemos verificar que também ele é constituído por duas partes distintas, separadas por uma pausa de semínima, assinaladas na figura por uma seta. A primeira parte (c.45-46) – assinalada na fig.94 com uma elipse – baseia-se no movimento



descendente e ascendente de três notas conjuntas, já anunciadas na mão esquerda do c.28 da Fantasia (fig.95); é constituída por dois grupos de cinco colcheias com a mesma relação intervalar: 2m-2M-2M-2m. A segunda parte (c.47-48) – assinalada na fig.94 com um tracejado – é constituída por duas semínimas e seis colcheias, sendo as últimas três, um arpejo.



#### II.4.2.1. Exposição

**Exposição** (c.41-48 e 51-58)

- O<sub>o</sub> – tenor: c.41, fig.96



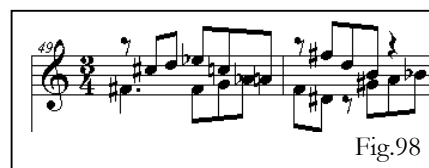
- I<sub>1</sub> – alto: c.45, fig.97



Verificamos que em algumas notas, Manuel Faria optou por enarmónicas, nomeadamente a segunda, quinta, sexta e décima, que deveriam ser Fá, Réb, Sib e Láb, respectivamente.

Aparece aqui o CT pela primeira vez, apresentado pelo tenor.

A exposição é interrompida a meio, durante dois compassos, com um pequeno intermédio dialogante, a duas vozes, baseado nos contornos da parte final do CT (c.49-50, fig.98).



- R<sub>0</sub> – soprano: c.51, fig.99



As notas que estão circundadas deveriam ser: Fá-Dó#-Fá#-Dó, respectivamente<sup>15</sup>.

Nesta terceira entrada do tema / segunda do CT, este é adaptado aos intervallos originados pelo movimento retrógrado, explorando, logo na primeira parte do CT, a configuração arpejada da segunda parte.

<sup>15</sup> Como veremos mais à frente noutras séries que se cruzem com esta, as notas aí utilizadas serão as correctas.

Assinale-se ainda que a ligadura colocada sobre as notas do baixo no c.53 parece sublinhar uma evocação do T1 do Prelúdio (fig.100).



Fig.100

▪ RI<sub>11</sub> – baixo: c.55, fig.101



Fig.101

A sétima nota, que deveria ser Sol#, foi aqui substituída pela sua enarmónica.

De salientar que nos c.55-56 o CT toma uma forma dialogante nas duas vozes superiores, antecipando o modelo dos c.58-59 que, por sua vez, servirá de base à construção do intermédio iniciado no c.60. O tenor do c.56 pode considerar-se também uma evocação da célula 3 do T1 (c.6 do Prelúdio).

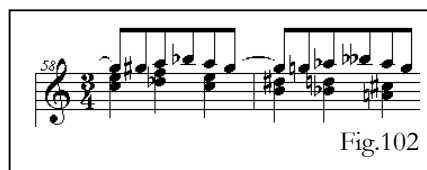


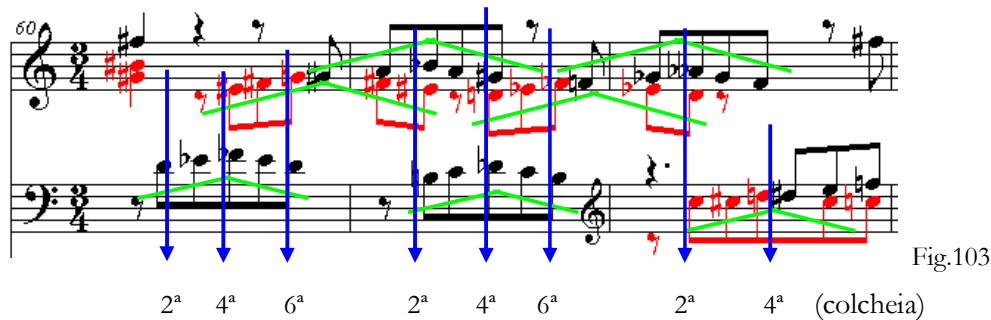
Fig.102

Na parte final da exposição (c.58-59) o tratamento da primeira parte do CT apresenta a célula inicial invertida e sobreposta com duas linhas cromáticas à distância de 3M nas duas vozes inferiores da mão direita (fig.102). Processo idêntico foi utilizado na Meditação, nos c.11-13 e 17-18, por exemplo. Por seu lado, o baixo do c.59 evoca de novo a célula 3 do T1 do Prelúdio.

### Intermédio (c.60-65)

Até ao c.92 este é o intermédio mais visível; as outras secções livres são meros elos de ligação entre a exposição e os *stretti*. Baseado todo ele na primeira parte do CT, é a afirmação do contraste entre o espírito intimista do CT e o espírito mais extrovertido do tema.

Neste intermédio a primeira célula do CT é apresentada em *stretto* e, mais uma vez, invertida. Essa disposição está baseada na progressiva entrada da referida célula, começando com uma única voz, até atingir as quatro. A forma de entrada dá-se a cada duas colcheias de distância, onde o desenho da célula é sobreposto numa subida por intervalos de segunda, terceira e quarta. Deste efeito resulta um *stretto*, tendo como eixo uma dissonância de 2m, obtido em cada parte fraca do tempo (c.60-62, fig.103).



Os c.64-65 fazem a transição para a segunda parte da Fuga, iniciada com o primeiro *stretto*.

Na conclusão (c.65) observe-se que a linha do soprano é igual à do baixo do compasso anterior meio-tom abaixo e, a parte do contralto, é quase sempre cromática<sup>16</sup>.

#### II.4.2.2. *Stretti*

##### 1º *Stretto* (c.66-71)

Este *stretto* utiliza  $O_0$  nas três entradas à distância de um compasso pela seguinte ordem: baixo (c.66), alto (c.67) e soprano (c.68).

Relativamente ao CT – confiado ao tenor – ele encontra-se reduzido à primeira célula, invertida, que estará presente em todos os compassos, com exceção do c.68. Entre os c.70-72 esta célula é apresentada à distância de 3m descendente; a segunda parte do CT aparece apenas no c.73, concluindo o *stretto*. No fim da terceira entrada (c.70) a transição para o *stretto* seguinte (c.74) é feita exclusivamente com material temático. Na mão direita estão os dois últimos compassos do tema, sobrepostos e, na esquerda, a citada célula do CT. Para além do que já foi referido, no c.73 também a esquerda reproduz o desenho do penúltimo compasso do tema, passando a célula do CT para o contralto, o que dá origem a um cânone rítmico (c.70-73, fig.104).



<sup>16</sup> A nota que quebra o cromatismo está igual na versão para orquestra.

## 2.º *Stretto* (c.74-80)

- I<sub>5</sub> – baixo: c.74, fig.105



Fig.105

Nos c.74-75 temos a primeira parte do CT presente nas vozes superiores, num tratamento idêntico ao do intermédio dos c.60-65.

- $I_0$  – tenor: c.75, fig.106



Fig.106

Neste caso a última nota, de acordo com a matriz, deveria ser Láb.

- I<sub>7</sub> – alto: c.76, 3° tempo, fig.107



Fig.107

Como podemos verificar, falta a nota Mib para completar a inversão e a configuração rítmica da parte final do tema está alterada.

- $I_0$  – soprano: igual ao tenor, c.77, fig.108



Fig.108

Há algumas irregularidades nos dois últimos compassos: a última colcheia do c.79 deveria ser Sol e a segunda do c.80 deveria ser Lá<sup>b</sup>. A penúltima nota da inversão foi substituída pela sua enarmónica.

Note-se que esta versão I<sub>0</sub>, fora anteriormente utilizada (c.75, fig.106, na voz do tenor) e nem por isso corresponde a esta. No c.75 M. Faria apenas trocou uma nota pela sua enarmónica, enquanto que, desta vez, utilizou outra enarmónica e modificou duas notas.

Observe-se ainda que o soprano (c.76) entra apenas um tempo depois do contralto (c.77). De resto, as entradas dos temas são cada vez mais cerradas: de um compasso de distância verificado no início deste *stretto*, passou-se a apenas um tempo.

À semelhança do que se passou nos c.70-73, também esta transição é construída sobre o último compasso do tema, com ligeiras alterações, apresentado pelo baixo no c.77 (fig.109) e retomado pelo soprano nos c.81, 82.

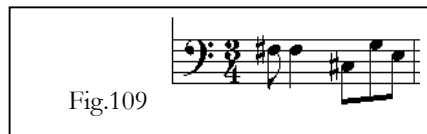


Fig.109

Daqui resulta um pequeno intermédio baseado numa progressão ascendente (fig.110), por intervalo de 4p (3a). O intermédio tem origem na segunda parte do tema, anunciando o *crescendo* que se iniciará no fim do c.91.



Fig.110

### 3º *Stretto* (c.83-92)

- R<sub>0</sub> – sopranino: c.83, fig.111



Fig.111

O uso desta versão não apresenta nenhuma das irregularidades encontradas no c.51.

- R<sub>4</sub> – soprano: c.83, 2º tempo, fig.112<sup>17</sup>



Fig.112

- RI<sub>3</sub> – tenor: c.84, 3º tempo, fig.113



Fig.113

Neste caso há mais duas notas assinaladas, as quais deveriam ser: Sib e Lá, respectivamente. Quanto à quinta nota, é apresentada a enarmónica.

<sup>17</sup> Note-se que o autógrafo tinha, na primeira colcheia do c.84, a nota Láb, a qual já foi alterada para Mib na versão para orquestra.

- RI<sub>10</sub> – soprano: c.87, fig.114



Fig.114

As notas assinaladas na fig.114 deveriam ser Ré e Sib, respectivamente, para estarem em conformidade com a versão original e não se repetirem notas. A terceira, quinta, sexta e nona notas estão substituídas pelas suas enarmónicas.

- R<sub>10</sub> – barítono: c.87, 2º tempo, fig.115



Fig.115

Mais uma vez temos notas modificadas, as quais se encontram circundadas. Essas notas deveriam ser Lá-Mib-Láb, respectivamente. A sétima nota está trocada pela sua enarmónica.

- RI<sub>9</sub> – alto: c.88, 3º tempo, fig.116



Fig.116

Neste tema a nota assinalada deveria ser Si. Por outro lado, falta o Mib, sendo que o Lá vem já depois de notas repetidas (assinaladas com um círculo tracejado).

- R<sub>10</sub> – baixo: c.89, 2º tempo, fig.117



Fig.117

Desta vez temos apenas uma troca nas duas últimas notas utilizadas, que deveriam ser Fá# e Sib, respectivamente.

Como temos constatado, a sobreposição do tema é levada ao extremo, sendo as vozes apresentadas, por vezes, em tempos consecutivos (c.83, 87). Neste *stretto* a entrada cerrada de todas as vozes não deixa espaço para o CT. Observe-se, finalmente, a exploração da repetição

da síncopa no c.91 (fig.118), como preparação para o *crescendo*, processo que já se verificou nos c.72-73. Esta síncopa na mão esquerda é permanente entre os c.92-99.

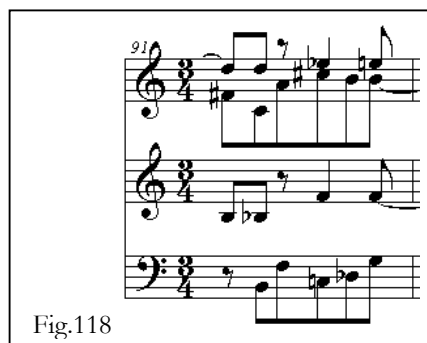


Fig.118

### Intermédio

O último intermédio da Fuga é o empolgante *crescendo* iniciado no c.92. Está baseado na segunda parte do tema, em progressão, num diálogo entre o soprano e o baixo (que na fig.119 se encontra dentro de um rectângulo), seguido de uma longa descida cromática na pedaleira (fim do c.95-100), comparável à passagem da Fantasia *Ad nos ad saltarem umdam*, de Fanz Liszt, que precede a fuga dessa obra monumental.

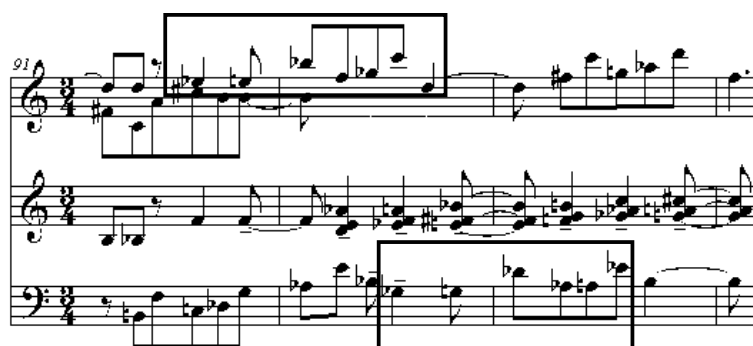


Fig.119

Por sua vez, a mão esquerda vai engrossando a harmonia com acordes de três sons em ritmo sincopado, subindo por graus cromáticos entre o c.92 (fig.120) e 96 e, a partir daí, descendo por tons inteiros até ao c.99 e acrescentando à harmonia uma quarta voz (fig.121).



Fig.120



Fig.121

No c.100 a escrita continua em *crescendo*: a mão direita prolonga-se num trilo, enquanto a pedaleira canta a linha melódica anteriormente proclamada pelo soprano nos c.93-94. Por sua vez, a mão esquerda percute acordes de três sons em sentido ascendente (c.100-103), a contratempo, encadeando



Fig.122

na apresentação do T1 em acordes paralelos com a pedaleira a duplicar o soprano (c.104, fig.122). Segue-se um uníssono nos manuais (c.105) em valores reduzidos do mesmo tema e, uma descida com elementos da última secção da Fantasia, provenientes, por sua vez, da segunda parte do tema da Fuga.

### II.4.2.3. Reexposição

Apelidamos de reexposição esta secção muito *sui generis* e fora dos padrões habituais, na qual o tema é apresentado na linha superior dos acordes que fazem a sua harmonização sobre o *Tutti* do órgão. Estas pequenas frases, em andamento lento, são intercaladas com a apresentação do T1 do Prelúdio em uníssono (nos manuais) em andamento rápido:

- C.108-109: primeira parte do tema da Fuga, nos manuais, no soprano dos acordes (fig.123);
- C.109: T1 em colcheias na pedaleira e, em valores diminuídos, nos manuais (fig.124);
- C.110: as quatro primeiras notas da segunda parte do tema da Fuga no soprano dos acordes (fig.124);
- C.111: T1 na pedaleira<sup>18</sup> e nos manuais, de modo idêntico ao do c.109 (fig.124);
- C.112: últimas quatro notas do tema da Fuga no soprano dos acordes (fig.124).



Fig.124

Note-se que, enquanto nos c.108 e 110 os acordes são iguais nas duas mãos, no c.112 o tema está assente numa sobreposição de acordes perfeitos menores separados por um intervalo de 3M.

Relativamente aos c.109 e 111 temos a expressão “Rápido” para as sextinas de semicolcheias, a intercalar com acordes em andamento “a tempo”<sup>19</sup>. Este intercalar de

<sup>18</sup> Verificamos a escrita da linha da pedaleira numa oitava acima, por ultrapassar o seu âmbito.

<sup>19</sup> Na cópia do P. Jorge Barbosa temos esta passagem em caracteres mais pequenos.



passagens rápidas parece uma evocação dos mestres da música antiga (o *Präludium* de Buxtehude, por exemplo). Na orquestração o autor substitui “Rápido” por “Vivo”.

Não é certamente por acaso que as três semibreves da pedaleira dos c.108, 110 e 112 (Lá-Fá-Sol, respectivamente) têm a configuração do T1, embora com intervalos alargados (3M-2M).

#### 4º *Stretto* (c.113-117 e 118-125)

- O<sub>1</sub> – Soprano: c.113, fig.125



Fig.125

A quinta, sétima e oitava notas foram substituídas pelas suas respectivas enarmónicas.

- I<sub>1</sub> – alto: c.113, 2º tempo, fig.126

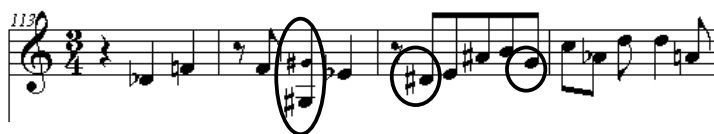


Fig.126

A sexta nota (sinalizada na figura) está repetida. Para além disso, as outras notas aí identificadas deveriam ser Sol-Fá#<sup>20</sup>. Por outro lado, a primeira e sexta notas encontram-se substituídas pelas suas enarmónicas.

- R<sub>2</sub> – baixo: c.113, 3º tempo, fig.127



Fig.127

A terceira, nona e décima notas encontram-se aqui substituídas pelas enarmónicas respectivas.

- RI<sub>0</sub> – Tenor: c.115, fig.128



Fig.128

<sup>20</sup> À semelhança do que aconteceu no c.85, também aqui temos a escrita de uma nota com a possibilidade de a tocar noutra oitava.

As notas circundadas deveriam ser: Ré e Fá#, respectivamente. Faltam Mi e Dó. Refira-se ainda que a primeira, quinta, sexta e oitava notas encontram-se substituídas pelas suas enarmônicas.

Neste *stretto*, as três primeiras vozes entram em tempos consecutivos e, a quarta, à distância de dois compassos da primeira. A última entrada do tema (no tenor) não está completa, para dar lugar à entrada da pedaleira. Também aqui não fica espaço para o CT; apenas o soprano repete, no c.117, o ritmo sincopado do compasso anterior, anunciando o *Tutti*.

Após uma redução do volume no *stretto* dos c.113-117, é agora a vez de um último *tour de force* contrapontístico. No c.118 da pedaleira, O<sub>0</sub> é lançado em valores aumentados, duplicando as notas na segunda parte (fig.129)<sup>21</sup>.



Fig.129

Ao mesmo tempo, os manuais reproduzem partes do tema em sextas simultâneas (c.118-125, figs.130, 131). A mão direita utiliza várias transposições, enquanto a esquerda emprega inversões (figs.132, 133).

Mão direita:

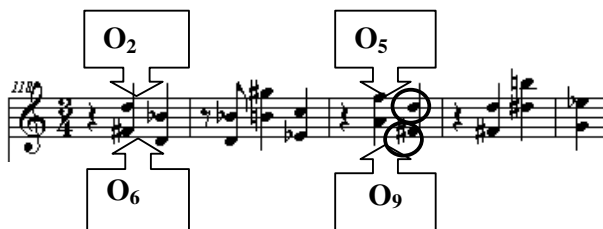


Fig.130

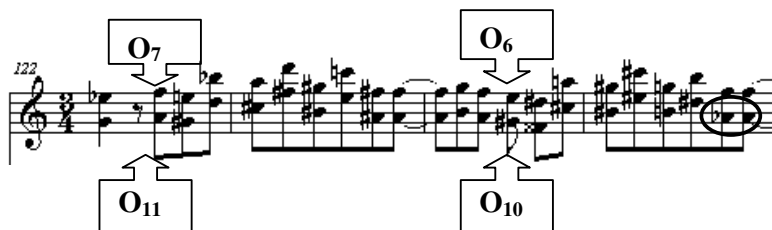


Fig.131

A utilização destas transposições obedece aos seguintes parâmetros:

- O<sub>2</sub> e O<sub>6</sub> – utiliza apenas as notas do primeiro tetracorde;

<sup>21</sup> Verifica-se nesta passagem que o compositor excedeu a amplitude do instrumento uma vez que a pedaleira apenas desce até Dó.

- $O_5$  e  $O_9$  – utiliza apenas as primeiras cinco notas, sendo que em ambas as versões a segunda nota está alterada (deveria ser  $D\acute{o}\#$  e  $F\acute{a}\#$ , respectivamente);
- $O_7$  e  $O_{11}$  – utiliza dois tetracordes, com início na quarta nota da referida versão e, no fim desses tetracordes, repete a primeira e quarta notas;
- $O_6$  e  $O_{10}$  – utiliza dois tetracordes, com início na quarta nota da versão e, em  $O_{10}$ , a última nota deveria ser  $L\acute{a}$  natural.

Mão esquerda:

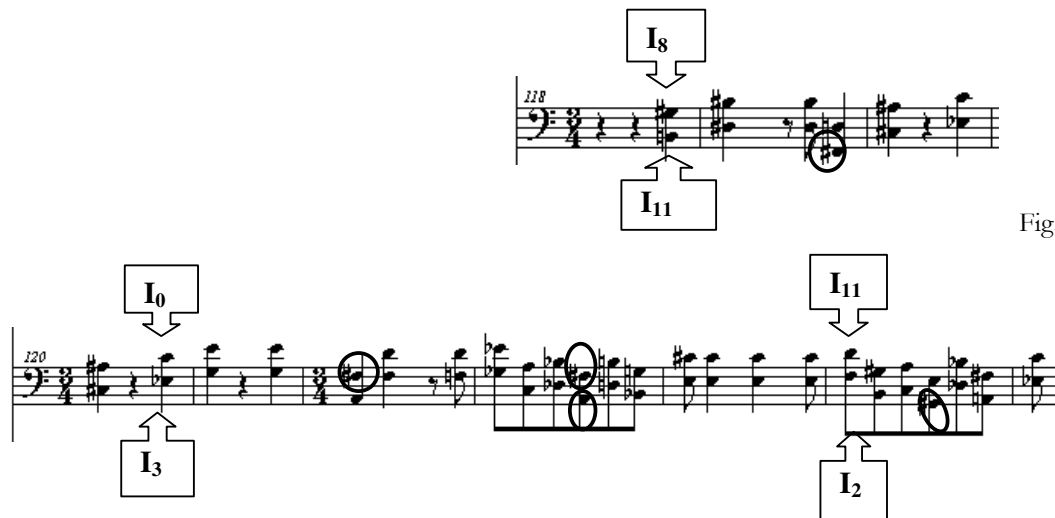


Fig.132

Fig.133

Por sua vez, a utilização destas inversões obedece aos seguintes parâmetros:

- $I_8$  e  $I_{11}$  – utiliza apenas as notas do primeiro tetracorde, sendo que na linha mais grave ( $I_{11}$ ) a terceira nota deveria ser  $F\acute{a}$ ;
- $I_0$  e  $I_3$  – utiliza toda a inversão, excepto a última nota. As notas assinaladas em  $I_0$  deveriam ser  $F\acute{a}$  e  $F\acute{a}\#$ , respectivamente e, no  $I_3$  deveria ser  $L\acute{a}b$ ;
- $I_{11}$  e  $I_2$  – utiliza a inversão desde a quinta nota até à décima, inclusive; a assinalada deveria ser  $Sol$ .

#### II.4.2.4. Coda (c.126-143)

A coda inicia-se no c.126 e assenta na nota pedal  $L\acute{a}b$ . Sobre ela é construída, na mão direita, uma progressão ascendente em três fases, evocando na parte superior o desenho da primeira parte do CT (sinalizado na fig.134 com um triângulo tracejado), que vai aparecendo

transposto ao intervalo de 3m superior. Idêntico processo podemos observar na mão esquerda, mas apenas duas vezes, com o intervalo de 3m (c.126-128, fig.134).

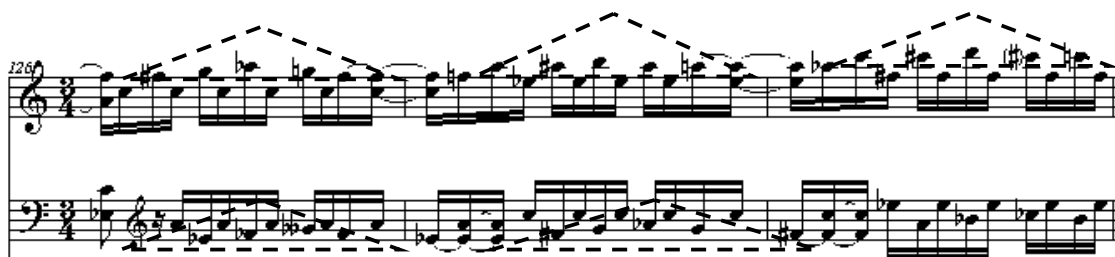


Fig.134

Os c.129-131 evocam, tanto o T1 do Prelúdio (célula 2 e 3, identificadas com o retângulo a linha contínua e a tracejada, respectivamente, na fig.135), como a segunda parte do tema da Fuga, em simetria (c.131).

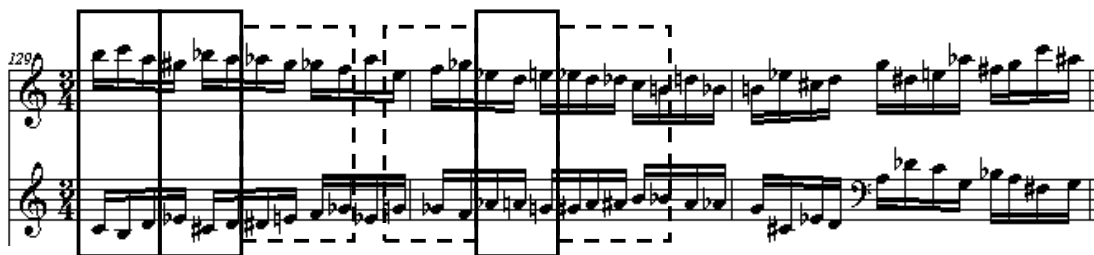


Fig.135

Nos manuais segue-se nova progressão ascendente a duas vozes, cromática e também simétrica, enquanto a pedaleira caminha por movimento contrário.

A obra termina com uma passagem em uníssono, (c.138-139, fig.136), que utiliza todas as notas, com exceção do Lá (9). A versão apresentada não

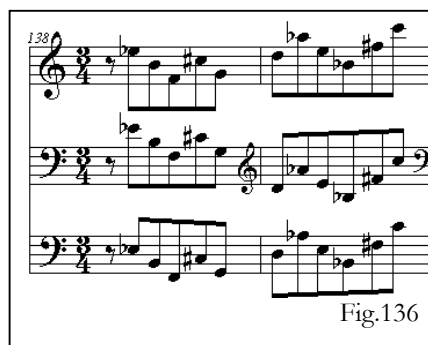


Fig.136

corresponde na íntegra a nenhuma hipótese das 48 apresentadas na Matriz de Transposição e Inversão. No entanto, não podemos deixar de ter em conta as várias alterações da série apresentadas ao longo desta descrição no que se refere a notas que não constavam do esquema da Matriz. Deste modo, há uma aproximação mais estreita com a versão  $R_0$ , supondo os seguintes aspectos (quadro 9):

- Considerar a troca recíproca entre as notas Mi (4) e Mib (3)<sup>22</sup> e ainda Lá (9) e Lá b (8)
- Por sua vez a sétima e oitava notas, após as anteriores indicações, trocam entre si;

<sup>22</sup> Refira-se que, inicialmente, o compositor utilizava duas vezes a nota Mi (4); posteriormente, alterou a primeira para Mib (3).

- A penúltima nota não é utilizada;

<b>0</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>11</b>	<b>4</b>	<b>R<sub>0</sub></b>
	(9)			(8)	(4)						(3)	
	(?)			(4)	(8)							

Quadro 9

Refira-se que esta mesma versão foi utilizada no c.51 e 83, sendo que da primeira vez não apresentou qualquer irregularidade, ao contrário da segunda, onde se verificaram várias permutas entre notas.

Podemos ver também esta sequência lendo as notas em sentido descendente e retrógrado, onde nos deparamos com uma sequência ininterrupta de intervalos de quarta: 4d-4a-4d-4a-4p-4a(5d)-4d-4a-4d-4a(5d)<sup>23</sup>.

Seguem-se os primeiros intervalos do tema da Fuga no soprano dos acordes, enquanto a pedaleira se despede com o T1 em valores longos (fig.137).



Fig.137

Nestes acordes dos dois primeiros compassos (que antecedem a “cadência final”) apenas são utilizadas as transposições com índice par, ou seja O<sub>0</sub>, O<sub>2</sub>, O<sub>4</sub>, O<sub>6</sub>, O<sub>8</sub> e O<sub>10</sub>, conforme ilustra o quadro n.º 8, de seguida apresentado.

Voz <sup>24</sup>	Acorde: 1, 2, 3	Acorde: 4, 5	Acorde: 6
1	O <sub>0</sub>	O <sub>2</sub>	O <sub>4</sub>
2	O <sub>8</sub>	O <sub>10</sub>	O <sub>6</sub>
3	O <sub>4</sub>	O <sub>6</sub>	O <sub>2</sub>
4	O <sub>2</sub>	O <sub>4</sub>	O <sub>6</sub>
5	O <sub>10</sub>	O <sub>0</sub>	O <sub>2</sub>
6	O <sub>6</sub>	O <sub>8</sub>	O <sub>4</sub>

Quadro 10

<sup>23</sup> Conforme foi possível verificar, no atonalismo de M. Faria encontramos uma predilecção marcada pelo intervalo de 4.<sup>a</sup> aumentada – que divide a oitava ao meio – à semelhança de Bartók e outros compositores da mesma época. Aliás, este intervalo é considerado o “intervalle-signature de Messiaen” (Gantagrel, 1991: 562).

<sup>24</sup> A classificação das vozes é feita da mais aguda para a mais grave.

## CAPÍTULO III

# Revisão da partitura



### III.1. Introdução

Para a revisão da partitura foi importante, para além do contacto com o autógrafo (*Tríptico para Órgão*), o contacto com outras partituras, nomeadamente o *Tríptico Litúrgico* (versão orquestral), bem como uma cópia, que foi o principal meio de divulgação da obra. De seguida, faz-se a caracterização de cada uma dessas partituras, remetendo a análise detalhada de cada um dos temas para os respectivos Apêndices, conforme será indicado na altura.

O trabalho resultante deste capítulo ganhará forma posteriormente, uma vez que os familiares do compositor acharam por bem que a partitura fosse editada separadamente desta Dissertação.

### III.2. Partituras

#### III.2.1. Autógrafo

O autógrafo do *Tríptico para Órgão* é um caderno de formato 350 x 250 mm com 20 páginas, que actualmente se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; está disponível em suporte digital.

Após consulta *in loco*, é visível a utilização de diferentes cores na escrita da obra:

- A cor preta para as notas;
- A cor azul-claro para o desenho das ligaduras de expressão, símbolos de articulação, indicações de dinâmica e, ainda, referências à registação e respectivos teclados. Como veremos, a mesma cor será utilizada nalguns compassos da Fuga, para as anotações referentes à orquestração;
- A cor preta / azul-escuro, distinta das referidas anteriormente, na anotação de correcções, alterações e sinalizações, o que revela uma correcção em fase posterior; essa cor coincide ainda com as alterações feitas na parte final da obra<sup>1</sup>.
- A lápis de carvão, algumas cruces assinalando um possível ponto de referência ou compasso a destacar e, ainda, as indicações relativas à orquestração. Na Fuga, estas últimas

---

<sup>1</sup> Cf. F.4. – Apêndice com as correcções e anotações do compositor.



começam a ser feitas a caneta azul-claro e, depois, a caneta preta. Nessas indicações são delimitados os materiais temáticos e indicados os instrumentos da orquestra. Assim, fica visível que o tratamento orquestral partiu da versão para órgão.

### III.2.2. Cópias

A escassa divulgação desta obra foi feita, não através do autógrafo, mas da reprodução de cópias. Existem duas: a “italiana” – que foi a utilizada para a estreia da obra e sua divulgação até cerca de 1990 – e a do P. Jorge Barbosa, elaborada por esta data. De seguida vamos conhecer os traços de cada uma delas.

#### Cópia “italiana”

Trata-se de uma cópia feita em papel com o timbre da casa A. Caricchia – Roma (Via Oslavia, 42) com todas as indicações e o próprio título de cada uma das partes em italiano, razão pela qual a apelidamos de “italiana”. Não temos, de momento, informações sobre o original desta cópia, nomeadamente onde se encontra, o nome do copista, o eventual destinatário e a data em que foi escrita.

Sabemos que o *Tríptico* foi levado para Roma em 1964 pelo Rev. Dr. Joaquim dos Santos – antigo discípulo de Manuel Faria e então a estudar também na cidade eterna – que, depois de o mostrar ao antigo professor de Órgão de Manuel Faria (Ferruccio Vignanelli), o trouxe de volta para as mãos do compositor. Inquirido sobre a identificação da partitura que levava a Roma, Joaquim dos Santos respondeu que tinha uma vaga impressão de que era o autógrafo, mas sem poder confirmar essa afirmação, uma vez que já se passaram mais de 40 anos.

Esta cópia “italiana” terá sido feita para a divulgação da obra no Pontifício Instituto de Música Sacra e no meio musical romano? Se o objectivo foi este, compreende-se a tradução para italiano de todo o vocabulário e do próprio título na capa (não no início de cada uma das partes).

Esta cópia contém alguns erros e bastantes omissões, tanto no que se refere a indicações dinâmicas e expressivas, como, sobretudo, à registação. Tudo isto deixa sem resposta algumas questões relacionadas com a data da sua escrita e, igualmente, com os motivos da omissão das indicações de registação.

Há, contudo, alguns dados a considerar. Por exemplo, no c.60 o autógrafo tem um ângulo de *dim.* escrito a lápis de carvão, como acontece com as anotações para a orquestração. Ora esta indicação já se encontra nesta cópia, o que faz supor que ela tenha sido feita pela mesma altura das primeiras anotações para a versão orquestral.

Foi esta a versão utilizada na estreia da obra, cedida a Domingos Peixoto por Sebastião Faria, primo do compositor. A essa cópia terá sido anexada posteriormente uma versão simplificada para a pedaleira, feita pelo próprio compositor, conforme veremos mais à frente, e ainda uma proposta de simplificação dos manuais feita por Domingos Peixoto, na sequência de várias conversas com o compositor sobre a complexidade de alguns compassos da Fantasia<sup>2</sup>. Assim, a cópia com esses “apêndices” foi chegando às mãos de vários organistas.

Ao longo do presente capítulo esta partitura será referida genericamente como “a cópia”.

### **Cópia de Jorge Barbosa<sup>3</sup>**

Para além da cópia “italiana” anteriormente referida, temos outra, cuja elaboração esteve a cargo do Rev. Dr. Jorge Barbosa. Em entrevista, conta-nos como tomou contacto com a obra:

[...] Resultou de um pedido no sentido de a copiar a limpo, a partir de um manuscrito que sabia não ser do autor, pois eu conhecia bem a sua grafia musical. Eu já era conhecido pela qualidade da minha grafia musical e daí o pedido de um trabalho que terminei em finais de Julho de 1990.

Conforme já foi referido, tratando-se de uma versão mais recente (25 de Julho de 1990), não vai ser fruto de comparação exaustiva como a anterior; serão apontados apenas os traços essenciais.

- O título adoptado é *Tríptico Litúrgico para Órgão*;
- Na contracapa apresenta a transcrição da nota de programa de autoria de Manuel Faria, aquando da execução da versão orquestral em 1974;
- Ao longo da obra, também as indicações que apresenta se encontram em italiano;
- Acrescentou a numeração dos compassos;
- Apresenta dedilhação nalgumas passagens, onde por vezes a própria escrita tem em conta a distribuição pelas mãos, p.e. no c.120 do Prelúdio;

---

<sup>2</sup> Cf. Apêndice F.6. – Simplificação de 1988.

<sup>3</sup> Esta cópia foi gentilmente cedida pelo autor.

- Na última folha, Jorge Barbosa escreve algumas notas, explicando todo o contexto desta cópia:

Nesta cópia realizada a partir de um manuscrito não autógrafo, mas apresentado pelo autor, procurámos ser o mais fiel possível à versão apresentada, mas corrigindo aqui e além algumas “gralhas” de grafia musical menos clara, se bem que respeitando as indicações do autor, nomeadamente no que respeita a articulações.

São raras as indicações no que respeita à distribuição pelos manuais e surgem aqui e além aparentes incongruências. No entanto, o carácter dos diversos e variados momentos da obra darão ao organista elementos suficientes a esse respeito.

O mesmo se diga quanto a registação. Os elementos que surgem são indicações posteriores (grafia diferente) para a versão orquestral. Por isso não os transcrevemos aqui. Algo poderá eventualmente ser sugerido pelas indicações dinâmicas que são originais bem como um caso ou outro como na Fuga em que surge um início com o *Ripienino* (ind. à italiana).

No caso das “correções” verificamos ainda a simplificação de alguns compassos na Fantasia. Para além das que foram feitas por Manuel Faria na pedaleira (c.4-6, 13-15), constam ainda simplificações nos manuais nos c.4-6 e 13-15, feitas por Domingos Peixoto.

- No total, o texto da partitura ocupa 20 páginas.

### III.2.3. Versão orquestral

Além destes textos, possuímos a versão orquestral, também autógrafa, a qual foi estudada no trabalho de Seminário, no âmbito deste Mestrado. Vamos, no entanto, utilizá-la como instrumento indispensável a este estudo comparativo, pois apresenta diversas alterações relativamente ao texto original.

Esta versão foi concluída em Vizela (Guimarães), a 18 de Setembro de 1968. A estreia foi feita pela Orquestra da Emissora Nacional sob a Direcção de Frederico de Freitas, no Teatro Tivoli, em Lisboa, no dia 9 de Novembro de 1968, num concerto integrado na temporada da Emissora Nacional. Posteriormente, a obra fez-se ouvir a 11 de Junho de 1974<sup>4</sup>, no Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga.

O facto de esta versão ter sido a primeira a ser apresentada ao público terá contribuído para muitas vezes, erradamente, se mencionar, nos programas dos concertos, a versão para órgão sob o título de *Tríptico Litúrgico*.

---

<sup>4</sup> Cf. programa no Apêndice B.2.

### III.3. Análise comparativa

O estudo comparativo entre os dois originais permite verificar as diferenças entre a cópia e o autógrafo e, ao mesmo tempo, identificar algumas gralhas neste último.

Efectivamente, para além do acrescento feito pelo autor na parte final – e que não consta na cópia – importa neste momento analisar todas as alterações de notas, bem como as diversas anotações na partitura.

Como já foi referido, a presença de uma das indicações dinâmicas a lápis na cópia leva a admitir a hipótese do copista ter acedido à partitura em data posterior a estes apontamentos. É igualmente visível que outros ajustes foram feitos aquando da utilização da caneta azul, nomeadamente no c.60, onde a indicação de tercina na mão esquerda está com esta cor, em vez de estar a preto.

Vamos organizar os dados recolhidos para este capítulo da seguinte forma:

- Indicações gerais da partitura;
- Correções e anotações do compositor;
- Gralhas e imprecisões;
- Sugestão de simplificação dos c.4-6 e 12-15 da Fantasia;
- Sugestão de distribuição do c.55.

#### III.3.1. Indicações gerais da partitura

Este primeiro ponto refere-se às indicações da partitura, desde o título, andamento e indicações metronómicas, até aos aspectos interpretativos de registação, agógica, dinâmica, expressão e articulação. Faremos ainda uma alusão a certas imprecisões no desenho de algumas ligaduras de expressão na cópia.

Procurámos completar a inventariação de dados com algumas observações que julgamos oportunas sobre estas matérias, particularmente em aspectos não abordados noutros capítulos deste estudo, registando igualmente as principais omissões e/ou diferenças em relação à cópia.

Em Apêndice encontra-se uma listagem integral dos principais dados. Tratando-se de uma enumeração demasiado longa, agrupámo-los da seguinte forma (quadro 31).

APÊNDICE	TÍTULO
F.1.	Indicações gerais da partitura <sup>5</sup> (título, andamentos, expressões)
F.2.	Indicações de registação (manuais e registos)
F.3.	Indicações de dinâmica

Quadro 31

De seguida enunciamos as principais linhas a destacar, resultantes do estudo sobre os dados recolhidos.

### O título

Conforme já foi referido anteriormente, a obra é geralmente designada por *Tríptico Litúrgico* – o título atribuído pelo autor à versão orquestral – o que se deve ao facto de ter sido esta versão a que primeiro chegou ao conhecimento do público (1968)<sup>6</sup>. No entanto, o título do autógrafo é *Tríptico para Órgão*, traduzido na cópia para *Trittico per Organo*.

Enquanto no autógrafo, salvo raras excepções, tudo está em português, na capa da cópia o próprio título e nome de cada uma das partes está traduzido para italiano, como se pode verificar no quadro 32<sup>7</sup>.

AUTÓGRAFO	CÓPIA
Tríptico para Órgão (Prelúdio, Meditação e Final) Manuel Ferreira de Faria	TRITTICO per ORGANO (PRELUDIO, MEDITAZIONE E FINALE) MANUEL FERREIRA DE FARIA

Quadro 32

Na contracapa do *Tríptico para Órgão*, Manuel Faria escreve a minutagem de cada andamento. Tratava-se de um dado estipulado pelo SNI (duração mínima: 15 minutos) para participar no Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas, ao qual a obra foi apresentada.

Duração aproximada:

Prelúdio –	5',30
Meditação –	4',30
Final –	5',30
<hr/>	
Total	15',30

E, no fim da p.17, o local e data da composição: “Braga, Março – Abril de 1963”, com a assinatura do compositor – Manuel Ferreira de Faria.

<sup>5</sup> Neste Apêndice (na horizontal) encontra-se também a inventariação dos dados da versão orquestral.

<sup>6</sup> Cf. I.2. – *Tríptico para Órgão*.

<sup>7</sup> Registamos a utilização de letras maiúsculas e/ou minúsculas.

### Andamento e indicação metronómica

No autógrafo a terminologia está geralmente em português. Há alguns casos onde o próprio compositor usa uma expressão italiana: por exemplo, *Più all<sup>o</sup>* no c.113 do Final e *Andante quasi adagio* no c.116 do Prelúdio. Porém, na cópia está tudo em italiano.

No exemplo que se segue, relativo ao Prelúdio, note-se a mudança de posição da indicação metronómica (quadro 33).

AUTOGRAFO	CÓPIA
(♩ = 60) Andante Moderado	ANDANTE MODERATO (♩ = 60)

Quadro 33

Curiosamente, a orquestração usa o termo “Andante religioso” com a indicação metronómica “*colbeia* = 120”, o que representa uma diferença substancial no andamento, que se traduz em *semínima pontuada* = 40. Através de uma gravação do primeiro concerto, constatamos que foi este, de facto, o andamento na estreia da obra.

Sublinhamos ainda os seguintes dados relativos à partitura do Prelúdio:

- A discrepância de andamento ao entrar na secção A1: enquanto a versão para órgão menciona “I Tempo mas um pouco menos”, a versão para orquestra indica simplesmente “I Tempo”. Tendo em conta a indicação referida anteriormente, fica assim criado um contraste muito maior entre o andamento destas duas secções na versão para orquestra.
- No c.115 a versão para órgão menciona “Andante quasi adagio”, enquanto a versão orquestral indica apenas (na sequência de um *rall.* dos compassos anteriores) “a Tempo I”, tendo sido o “I” acrescentado posteriormente, uma vez que se encontra escrito com cor diferente.
- O andamento “Lento” que, na versão para órgão se encontra no c.124, na versão orquestral está apenas sobre o acorde final.

No caso do último andamento – Final –, o compasso é de 12/16. No entanto, é visível que o papel foi raspado, apagando os valores iniciais de forma a não ser possível decifrar que compasso era. Refira-se que na versão para orquestra o compasso é de 6/8, mas também aqui se verifica a mesma situação, ou seja, este não era o compasso inicial. O andamento (“Vivo”) tem a indicação metronómica de *semínima pontuada* = 76, acrescida, na orquestra, de “a 2”, uma provável anotação do maestro, pois encontra-se com uma cor diferente. Assim, a versão

para órgão tem um compasso composto quaternário e, a versão para orquestra, compasso binário.

### III.3.2. Indicações de registação

Na altura da escrita do *Tríptico*, Manuel Faria residia no Seminário Conciliar de Filosofia – Braga, servido pela Igreja de S. Pedro e S. Paulo, onde existia um órgão com 28 registos distribuídos por dois teclados e pedaleira, construído em 1899 por Augusto Joaquim Claro<sup>8</sup>. Diversas sugestões de registação coincidem com este instrumento nomeadamente

- A terminologia do início do Prelúdio: I Manual e II Manual;
- A presença do Bordão 8' no teclado II e não no I;
- A presença das Flautas 8' e 4' no teclado I e não no II, onde apenas temos a Flauta octaviante 4' e a Flauta sylvestre 2';
- A presença de combinações fixas (P, MF, F e *Tutti*) e uma combinação livre.

Noutras passagens da obra, o autor apela a um instrumento de maiores proporções, com três teclados e pedaleira, nomeadamente no Final, onde pede o acoplamento do Grande Órgão, Positivo e Recitativo logo no início e, mais adiante, um registo de 32' na pedaleira (c.100 e 118). Dos instrumentos que Manuel Faria poderá ter tido em mente para a registação destas passagens, podemos mencionar, em primeiro lugar, o do Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma (onde estudara cerca de vinte anos antes), com 112 registos distribuídos por cinco teclados e pedaleira, construído em 1933 pela firma Vincenzo Masscioni. Em segundo lugar, podemos mencionar o órgão da Basílica de Sainte-Clotilde, em Paris, devido à grande admiração do compositor (testemunhada por alguns dos seus antigos alunos) pelo expoente máximo do romantismo francês – César Franck<sup>9</sup>.

A sobreposição da referência a dois instrumentos diferentes dá origem a uma descontinuidade nas indicações de registação: teclados I e II nas secções A e A1 do Prelúdio, teclado II na exposição da Fuga e as indicações GO e Pos. a partir do c.80 do Prelúdio e a

---

<sup>8</sup> Cf. E.1. – Apêndice com composição do órgão da Igreja de S. Pedro e S. Paulo, em Braga.

<sup>9</sup> Cf. E.2. e E.3. – com a composição dos referidos órgãos.

partir do c.66 da Fuga, onde, na última entrada do tema na exposição – numa tessitura mais apropriada à pedaleira (c.55) –, está indicado GO.

Para salvaguardar a necessidade de adaptar a registação ao instrumento utilizado e ressaltar algumas indicações muito difíceis de respeitar (por implicarem frequentes intervalos harmónicos de 10.<sup>a</sup> na mesma mão), Manuel Faria escreveu na contracapa, a seguir à minutagem: “Nota: a registação escreve-se apenas a título sugestivo”.

Os elementos relativos à estrutura e composição do órgão são os que de seguida se apresentam<sup>10</sup>.

### **Teclados, acoplamentos e pedais**

Quanto à identificação dos teclados, respectivos acoplamentos e outras características técnicas, a partitura menciona:

- a. Manuais I e II no início das secções A e A1 do Prelúdio e, na secção C, GO, Pos. e Rec. (teclados I, II e III, respectivamente);
- b. Pedaleira;
- c. Acoplamento dos manuais: GO, Pos. e Rec. no início da Fantasia;
- d. Acoplamento de I e II à pedaleira no c.118 da Fuga;
- e. Caixa expressiva do teclado II no c.14 do Prelúdio, por exemplo, do III (Rec.) nos c.23-37 da Meditação e no c.81-82 da Fuga, onde as indicações de dinâmica (supostamente em teclados diferentes) são desfasadas, pressupondo a presença de duas caixas expressivas.
- f. Pedal de *crescendo*, possivelmente nos c.39 da Fantasia e 136 da Fuga.

### **Registos**

Os registos mencionados são os seguintes:

- a. Rec: Oboé, Clarinete, Voz celeste, Gamba e *Ripienino*;
- b. Pos.: Bordão 8', Gamba 8', registos de 8', 4'e 2';
- c. GO: 8' e 16', Bordão 16' e 8', *Ripieno*;
- d. Pedaleira: 32', 16' e 8', Bordão 16' e 8'.

Quanto aos registos de palheta, temos a menção de Oboé e Clarinete na Meditação e uma alusão não identificada no solo da segunda secção da Fantasia (c.9).

---

<sup>10</sup> Para uma consulta da listagem com todos as indicações cf. F.2. – Apêndice com esse levantamento.



Porém, o facto de não estarem explícitos outros registos de palheta não significa a sua ausência no instrumento ou nas combinações de registos sugeridas. Por exemplo, o citado órgão da Igreja de S. Pedro e S. Paulo, com 28 registos, tem, no teclado II, Oboé, Clarinete e Voz Humana e, no teclado I, Trompete 8' e Clarim 4'; na pedaleira tem Bombarda 16'. Num órgão de maiores dimensões requerido para o Final, a omissão dos registos de palheta é nítida. No c.100, por exemplo, não faz sentido que as indicações de 16' e 8' para o GO e 32' para a pedaleira, com a dinâmica *ff*, não pressuponham registos de palheta.

### Combinações fixas

Para além dos registos *Ripieno* e *Ripienino*, encontramos na partitura diversas indicações de intensidade; umas referem-se claramente à abertura da caixa expressiva e, outras, a planos sonoros coincidentes com as combinações fixas dos órgãos sinfónicos, constituídas por grupos de registos de intensidade crescente: *p*, *mf*, *f*, *ff*, *Tutti*.

No Apêndice F.2. encontra-se a lista das sugestões de registação existentes na partitura, mostrando numa coluna as que constam no autógrafo e, noutra, as da cópia, onde apenas consta a indicação inicial dos manuais no Prelúdio e uma indicação *Ripienino* no c.41 (Fuga). Essa indicação é usada duas vezes no autógrafo e uma na cópia<sup>11</sup>.

A listagem apresenta os dados tal como estão escritos, sendo visível alguma imprecisão gráfica, tanto na utilização da apóstrofe (indicativo do número de pés – medida de comprimento dos tubos), como na ordem na apresentação dos vários registos – 16', 8' ou 8', 16'.

Nem sempre é claro se os registos referidos são um acrescento aos que já estavam ligados ou uma substituição.

A grande maioria destas informações não consta na cópia, o que deixa em aberto duas hipóteses: ou elas foram acrescentadas no autógrafo em data posterior à cópia, ou então o copista não achou necessária a sua transcrição, uma vez que o autor as anotara como mera sugestão.

No levantamento das indicações de registação, o compasso mencionado tem em conta o local a que correspondem e não o local onde aparecem escritas no autógrafo, com excepção do início das secções onde há uma nítida separação (por exemplo, na Secção B).

---

<sup>11</sup> Cf. Apêndice F.2. – Indicações de registação.

### III.3.3. Indicações de dinâmica, agógica, expressão e articulação

#### Dinâmica

Ao contrário do que acontece com a registação, as outras indicações referentes à interpretação estão meticulosamente anotadas, nomeadamente no que diz respeito à agógica, dinâmica, expressão, fraseio e articulação. A cópia não apresenta a totalidade destas indicações. Assim, foi elaborada uma listagem mostrando, em duas colunas diferentes, as que aparecem no autógrafo e as que surgem na cópia<sup>12</sup>.

Como já foi referido, há uma anotação de dinâmica escrita a lápis na linha da mão direita do c.60 do Prelúdio, confirmando assim que, no momento da orquestração, o compositor fez uma revisão do texto original.

Não queremos deixar de salientar algumas expressões utilizadas por Manuel Faria:

- a) A expressão “aquecendo pouco a pouco” do c.23 da Meditação – que na orquestração é substituído por “crescendo pouco a pouco” – pretende associar a intensidade à expressão, criando assim um *crescendo* em volume sonoro e em emoção.
- b) Na Fuga é de salientar a diferença de intensidade pretendida pelo autor entre o tema e o contratema. Esta diferenciação (de intensidade e, por consequência, de teclados) torna-se muito difícil de respeitar, devido aos frequentes intervalos de 10.<sup>a</sup> que seria necessário tocar com a mesma mão, como ficou dito mais acima.

#### Agógica

Como em qualquer obra musical, também no *Tríptico* a agógica tem a função de sublinhar, tanto a parte expressiva, como o fraseado e o encadeamento dos materiais temáticos.

Observemos os seguintes aspectos:

- a) A entrada do 2.º tema da obra (o T2 de Prelúdio) é precedida de uma reiterada indicação para atrasar o andamento, como forma de chamar à atenção para a importância deste novo motivo, que já traz implícito o tema da Fuga: *rall. pouco a pouco* no c.33 e *rall. sempre* no c.35.
- b) Tanto a versão para órgão como a versão orquestral indicam, no c.99 do Prelúdio, “*animando um pouco*”. Esta expressão – única em toda a obra – representa o arranque de um *crescendo* (em intensidade e emoção), que levará o Prelúdio ao seu clímax.
- c) No c.112 Manuel de Faria usa a expressão “Tempo, allarg.” para significar o *rall.* indicado na versão orquestral para esta conclusão.

---

<sup>12</sup> Cf. Apêndice F.3. – Indicações de dinâmica.

## Indicações de expressão

É no Prelúdio que se encontra a maioria destas indicações; porém, poucas foram transcritas na cópia. Citamos dois exemplos ilustrativos das mudanças que se verificam entre as duas partituras nesta matéria: *ligadíssimo* e *murmurando*.

Como já foi referido no início deste capítulo, as indicações de expressão, bem como de dinâmica e registação foram escritas com a mesma cor azul; no entanto, ocasionalmente poderão estar a cores diferentes, conforme veremos. No caso concreto da Fuga, do c.41 ao c.60 o trabalho sobre a distribuição dos temas para a orquestração começa com a caneta azul; mas a partir do c.83 passa a ser feito a caneta de cor preta.

Quanto a esta matéria, observemos os seguintes aspectos:

- a) Não há qualquer termo expressivo a assinalar a apresentação do T1 (c.5) do Prelúdio, nem do T1a (c.67). O autor indica apenas a articulação – *ligadíssimo*. Porém, sempre que refere o teclado R. (Recitativo) anotou *express* ou *muito express.*, termo que está sempre associado aos solistas da orquestração: oboé, corne inglês, clarinete... Encontramos esta indicação nos c.38, 47 e 52 do Prelúdio, 7 e 45 da Meditação, 9 e 18 da Fantasia. Esta diferença poderá pretender marcar o contraste entre os dois ambientes em que se desenrolam, por um lado o T1 e, por outro, os temas em *Adagio*.
- b) Em toda a obra, aparece uma única vez o termo *dolce* – para caracterizar o acompanhamento do T2 na mão esquerda do c.36. Acrescente-se que esta designação não aparece na versão orquestral.
- c) No c.40 das duas versões da obra temos outra expressão única do compositor – “murmurando” – para a interpretação das duas partes de terceiras paralelas, simétricas, que se seguem à apresentação do T2. Esta expressão insere-se no mundo de evocações referido pelo autor<sup>13</sup>. Terá a ver certamente com a reza em voz baixa que em tempos mais recuados frequentemente se presenciava nas igrejas.

Registaremos no Apêndice F.5. as imprecisões detectadas no traçado de ligaduras, bem como diversas omissões na cópia.

---

<sup>13</sup> Cf. Capítulo I – Contextualização.

## Articulação

No que diz respeito à articulação dos principais materiais temáticos, sublinhamos os seguintes aspectos:

- a) O carácter eminentemente expressivo do *Tríptico* põe em destaque a opção pelo *legato*, particularmente visível no Prelúdio, com insistentes indicações para esta articulação: *ligadíssimo* (c.3) e *sempre muito ligado* (c.26), por exemplo. Também para as secções em *Adagio* (do Prelúdio e da Fantasia) está assinalada esta articulação, tanto para o tema, como para o acompanhamento.
- b) A articulação *sostenuto* está igualmente presente, logo nas semínimas da parte final do T1 (célula 3). Mais adiante, desempenha um papel importante no desenvolvimento do T3, ao sublinhar o clímax expressivo do Prelúdio (c.103-104 e 109-113).
- c) Mas Manuel Faria diversifica três aspectos da sua utilização. Em primeiro lugar, assinala o *sostenuto* isoladamente (c.109-113) – onde na orquestração indica *ben sosten.* – para sublinhar passagens mais intensas, neste caso, o clímax do Prelúdio. Em segundo lugar, escreve o *sostenuto* sob uma ligadura de expressão, pretendendo uma articulação mais apoiada em passagens emocionalmente mais contidas: c.103-104 (nos manuais) e 113-114 (na pedaleira), por exemplo. Em terceiro lugar, encontramos o *sostenuto* em simultâneo com o *staccato*, em diversas passagens da Fuga. Acrescente-se que, no acompanhamento da Meditação (mão esquerda), uma ligadura sobre o *sostenuto* apoiado agrupa os compassos dois a dois<sup>14</sup>.
- d) No Final encontramos o pormenor das colcheias ligadas duas a duas (c.34 na pedaleira), o mesmo sucedendo nas semínimas do tema da Fuga (41-42, por exemplo) e, na orquestração, nas semicolcheias dos violinos I e II nos c.126-128.
- e) A articulação *staccato* apenas aparece na Fuga: no c.49, por exemplo. Noutras situações aparece sob uma ligadura de expressão (c.94-98, por exemplo) ou, como dissemos acima, em simultâneo com o *sostenuto*.
- f) Na articulação da Fuga nem sempre a indicação da articulação é homogénea: nuns casos, tanto as semínimas como as colcheias têm em simultâneo a indicação de *staccato* e *sostenuto* e, noutros, as colcheias são apenas *staccato*. Porém, no 4.º compasso do tema (c.44) as semínimas sincopadas são apenas *sostenuto* e, as colcheias, apenas *staccato*. No último *stretto* (c.113) as semínimas são articuladas duas a duas (ligada a primeira e *staccato* a segunda) e, as colcheias, sempre *staccato*.

---

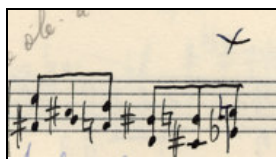
<sup>14</sup> Esta situação não ocorre na orquestração.

- g) Além destas articulações, Manuel Faria indica ainda a acentuação da linha da pedaleira nos c.118-125. Os manuais têm igualmente o sinal de acentuação nos c.118-121 e, de seguida, *staccato* para as colcheias e acentuação para as semínimas, bem como para as colcheias ligadas do fim dos c.123 e 125.
- h) Finalmente, aparece nos acordes do c.7 e 16 dos manuais, bem como no baixo dos c.100-104 (indicado com *sostenuto* e ligadura de expressão). Estes últimos lembram uma observação feita por Charles Tournemire a propósito da forma de tocar uma passagem de carácter idêntico nos c.142-145 do 3.º Coral de César Franck: “*non legato*, très à la manière des trombonistes” (Tournemire, 1935 : 84).

### III.3.4. Correções e anotações do compositor

Na partitura existem várias correções e alterações que, a julgar pela diferença de grafia ou cor, foram feitas posteriormente à escrita da obra. Além disso, existem anotações diversas, sendo umas relacionadas com as citadas correções e, outras, com o estudo prévio para a orquestração.

Existem diversas cruzes assinaladas na partitura. Vejamos no Prelúdio, a título de exemplo, a fig.138, relativa ao c.67.



No c.67 do autógrafo há uma cruz a preto na direcção da quarta colcheia – nota Lá da mão direita – onde foi colocado um bequadro com a mesma cor. Há vários casos destes ao longo da obra, os quais são descritos no Apêndice referente a correções e anotações do compositor<sup>15</sup>.

Fig.138

No entanto, há casos onde a alteração não foi colocada na cópia, originando assim uma gralha nessa partitura. Possivelmente estas alterações terão sido feitas numa fase posterior à da cópia, como é o caso do c.73 na linha da mão direita.

Há também situações onde a colocação de uma cruz não está, aparentemente, associada a qualquer correção, por exemplo, no c.76. Neste caso, poderemos supor que se trata de pontos de referência para o compositor, relacionados com o estudo preparatório da versão para orquestra.

<sup>15</sup> Cf. Apêndice F.4. – Correções e anotações do compositor.

Na Meditação é de salientar uma correcção na indicação metronómica. A designação era colcheia = 54, escrita a azul claro – a mesma cor de “Muito Lento” –, o que prova que, de facto, era esta a indicação inicial. Mas por cima desse número foi escrito “66”, a preto e mais visível, deixando intacta a expressão “Muito Lento”<sup>16</sup>.

No Final há ainda uma simplificação feita pelo autor na linha da pedaleira nos c.4-6 e 14-15 da Fantasia e uma alteração importante nos últimos compassos da obra, tanto na versão original como na orquestração.

Relativamente ao primeiro caso, esta alteração surgiu a pedido de Domingos Peixoto que nos conta o seguinte:

Quando vim de férias, no Verão de 1973, M. Faria “puxou-me as orelhas” por eu não ter feito uma gravação para ele ouvir!... E eu “queixei-me” da quase inexecutabilidade dos compassos 4-6 e 13-15 do Final, pedindo-lhe que revisse essas passagens, uma vez que, além de tecnicamente representarem um obstáculo quase intransponível, o movimento simultâneo de todas as vozes naqueles compassos ao andamento indicado, dava um excelente resultado na orquestra, mas não no órgão. Ele concordou e, durante o ano lectivo de 1973-74 (em data que não consigo precisar), enviou-me uma simplificação da parte da pedaleira e, simultaneamente, o acrescento do final da partitura. Tive em meu poder o autógrafo até pouco antes do Natal, altura em que o entreguei à Dr.<sup>a</sup> Cristina Faria.

De facto, o manuscrito apresenta essa linha da pedaleira com várias notas envolvidas por quadrados e círculos, como se pode ver nas figuras abaixo apresentadas.



Fig.139 – c.4 e 5



Fig.140 – c.6

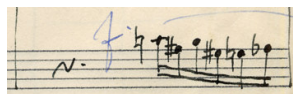


Fig.141 – c.14

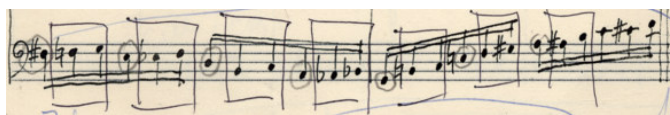


Fig.142 – c.15

É pois visível o estudo do compositor sobre esses compassos relativamente ao esquema da simplificação.

<sup>16</sup> Na versão orquestral foram acrescentados, comparativamente à versão para órgão, três compassos na Meditação – um no início e dois na conclusão.

A simplificação enviada pelo autor e adoptada apenas na segunda apresentação da obra, em 1988, foi a seguinte (fig.143-146):

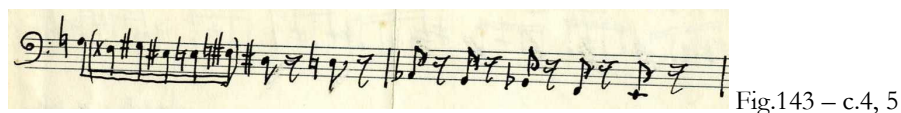


Fig.143 – c.4, 5

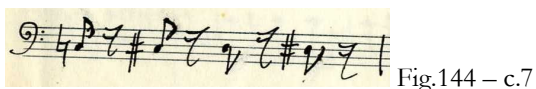


Fig.144 – c.7

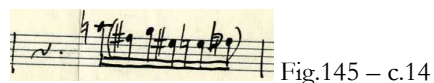


Fig.145 – c.14

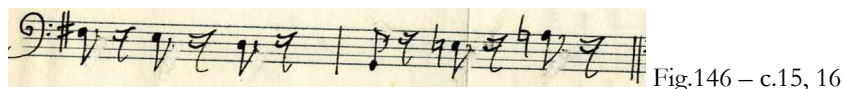


Fig.146 – c.15, 16

Verificamos ainda que também no manuscrito da simplificação o autor alterou o valor das figuras. Assim, inicialmente havia semicolcheias e pausas de colcheia (decalcando o desenho original); posteriormente foi feita a correcção para o inverso, como demonstram as figuras acima.

Relativamente à alteração do texto do Final<sup>17</sup>, os últimos cinco compassos da p.17 do manuscrito foram riscados pelo autor (fig.147) e colocada uma seta para encaminhar a leitura para a página seguinte, com a alteração.

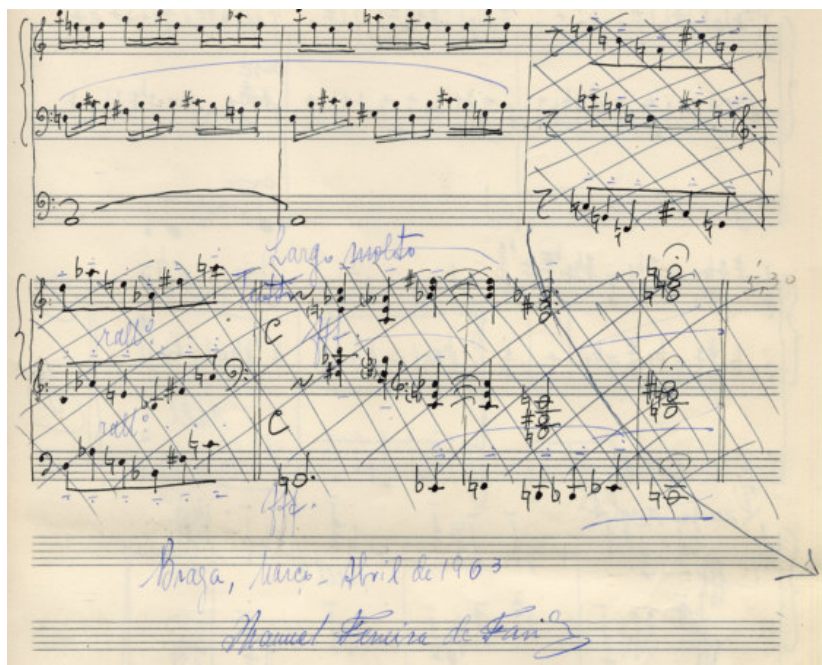


Fig.147, c.132-138

<sup>17</sup> Na versão orquestral foram acrescentados um compasso no último acorde da Fantasia e outro a seguir ao c.112 da Fuga.

Este acrescento é posterior à “cópia italiana” – que o não regista – e à estreia da versão orquestral (1968), como se pode comprovar através da gravação disponível em CD. O compositor sabia que a versão que fora entregue a Domingos Peixoto (a cópia “italiana”) não tinha este acrescento. Por isso, ao enviar-lhe a simplificação da pedaleira relativa aos citados compassos da Fantasia, enviou igualmente o acrescento do final da obra. Porém, o manuscrito enviado regista o acrescento dos actuais c.136-137 e correcção da primeira nota do c.138, mas não o acrescento dos c.141-142, bem como a posição do acorde final. Terá sido mero lapso ou falta de espaço na folha (fig.148)? A indicação “etc.” leva a crer que estes dois acrescentos foram feitos em datas diferentes, mas não temos dados conclusivos sobre esta matéria.

Assim, atendendo à data em que ele foi enviado para Lyon (1973-74), deduz-se que a sua elaboração foi destinada à segunda apresentação da versão orquestral do *Tríptico*, realizada no Santuário do Bom Jesus (Braga) em 11 de Junho de 1974<sup>18</sup>, da qual não possuímos gravação.

Este manuscrito mostra a linha da pedaleira – apresentado nas fig.144-147 – e, no outro lado os novos compassos do fim (fig.148).

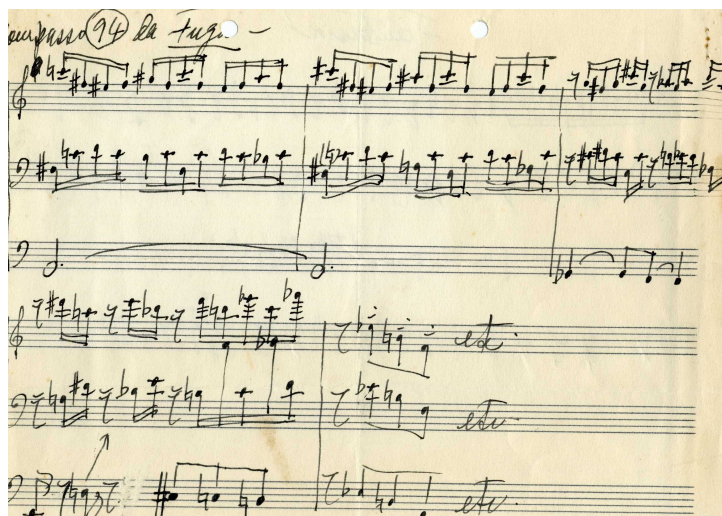


Fig.148, c.134-138

Como podemos ver, este documento pretendia apresentar as diferenças do final da obra; no entanto, omite a alteração dos últimos compassos.

No Apêndice F.4., dedicado às correcções e anotações do compositor, encontra-se a listagem integral deste tipo de alterações, correcções e sinais gráficos do autógrafo, mencionando, sempre que se verificar oportuno, as que constam também na cópia<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Cf. Apêndice B.1. com transcrição do programa.



Apesar destas simplificações na linha da pedaleira, a obra continuava com alguns compassos bastante difíceis. Conta-nos Domingos Peixoto:

Já depois do meu regresso definitivo de França, falei várias vezes com M. Faria sobre essa questão e ele concordou que os compassos 13-15 do Final eram impraticáveis no andamento indicado. O compositor pediu-me que escrevesse uma sugestão de simplificação para esses compassos e, eventualmente para os c.4-6, para que a obra não continuasse a amedrontar os organistas. Escrevi, de facto, essa simplificação; mas tive-a demasiado tempo em cima da minha secretária no Centro de Cultura Musical de Caldas da Saúde! Entretanto M. Faria faleceu, sem que lha tivesse mostrado. Mais tarde, entreguei-a ao irmão do compositor, Dr. Francisco Faria. Penso que o fiz antes do concerto de Roma, em 1988. Julgo que os organistas a quem foi entregue a partitura a partir desta data, receberam igualmente a minha simplificação dos manuais: Gianluca Libertucci, João Pedro Oliveira, P. Jorge Barbosa e Giampaolo Di Rosa.

Manuel Faria morreu, sem nunca ter visto a referida simplificação. No entanto, essa versão foi entregue ao irmão do compositor, o Dr. Francisco Faria, com pedido de autorização para a utilizar. A resposta foi a seguinte: “Acho óptima a sua proposta de simplificação dos compassos que refere. É evidente que está autorizado a executar [...]”. A partir daí a referida cópia com essa simplificação foi sendo divulgada pelos organistas que tocaram a obra.

### III.3.5. Gralhas e imprecisões

Neste ponto estão registadas as gralhas e imprecisões existentes na cópia e no autógrafo, provenientes de lapsos de notas e/ou alterações. Algumas foram corrigidas pelo autor na versão orquestral.

Porém, existem outras situações de notas que, mesmo estando iguais na versão orquestral e na versão para órgão, podem suscitar algumas dúvidas quando submetidas a uma análise mais pormenorizada. Esses casos estão explicados em texto ou nota de rodapé.

Aos elementos relativos a esta matéria acrescentaremos uma referência a diversas imprecisões na escrita<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Cf. Apêndice F.4. – Correções e anotações do compositor.

<sup>20</sup> Cf. Apêndice F.5. – Gralhas e imprecisões.

## CONCLUSÃO

É tempo de confrontar o trabalho realizado com as linhas que nortearam a investigação que lhe deu origem.

Na contextualização ficámos a conhecer o compositor Manuel Ferreira de Faria e os seus ideais, percurso académico, actividade profissional, influências e preferências estilísticas. Este conhecimento não resultou apenas do contacto com fontes primárias e bibliografia, mas também de um trabalho de campo junto de pessoas que privaram com o compositor ou conhecem a sua obra: familiares, amigos antigos alunos e organistas.

Na verdade, os familiares com quem mais de perto trabalhámos – Dr. Francisco Faria (irmão) e Dr.<sup>a</sup> Cristina Faria (sobrinha) são os depositários do seu arquivo pessoal e de todo um conjunto de informações indispensáveis para este trabalho. Por sua vez, os entrevistados disponibilizaram um precioso elenco de memórias, informações e reflexões essenciais para concretizar alguns dos objectivos que nos propusemos atingir. O discurso directo de compositores ou organistas – antigos alunos de Manuel Faria – avivou recordações antigas, dissipou a névoa dos 25 anos que nos separam da morte do compositor.

Esse conhecimento foi enriquecido com as reflexões dos intérpretes, tanto sobre questões técnicas como estilísticas, dando também a conhecer reacções diversas do público perante o *Tríplico* e acrescentando pormenores da partitura até aqui ignorados.

Perante a diversidade de opiniões e alguma controvérsia gerada pela partitura, tornou-se imperativo perceber, de facto, que lugar ocupa o *Tríplico para Órgão* de Manuel Faria no contexto organístico do séc. XX. Assim, foram traçadas as linhas gerais dos compositores europeus de referência, de algumas das suas obras e respectivas linguagens e correntes estilísticas.

Além disso, procurámos ter em conta a informação que o compositor possuía sobre os citados autores, mediante a consulta do catálogo da Sala Manuel Faria (BGUC), para verificarmos se, de facto, esses mesmos autores constavam da sua biblioteca pessoal, embora com alguma reserva relativamente à incerteza da data da aquisição das obras.

Pudemos constatar que Manuel Faria estava a par das formas e linguagens do seu tempo na Europa; e pudemos igualmente detectar diversas proximidades quanto à arquitectura da obra e quanto à atmosfera religiosa ou mística em que o *Tríptico* se desenrola. Pelo contrário, no que diz respeito à linguagem e processos de composição, não podemos falar de identificação com os seus pares europeus: a originalidade do *Tríptico* distingue-o de qualquer obra dos compositores organistas do seu tempo e confere-lhe um lugar próprio no repertório do séc. XX.

Foi na análise e descrição da partitura que os traços gerais delineados na contextualização se puderam confirmar, destacando algumas referências que mais se evidenciaram e, ao mesmo tempo, revelando a solidez da construção da obra e a sua lógica e identidade.

Ao analisar e descrever o *Tríptico para Órgão*, seguimos os passos da imaginação e sabedoria de Manuel Faria, à luz da contextualização, verificando a conjugação de várias “matrizes” que o levaram à criação desta obra.

Em primeiro lugar, no que se refere à arquitectura, deparámo-nos com a divisão em três andamentos – Prelúdio, Meditação e Final – cada um deles com a sua identidade e carácter próprio, numa clara intenção de utilizar os mesmos materiais temáticos em situações contrastantes, mas interligadas pela omnipresença quase obsessiva de um tema ou *leitmotiv* (Jorge Barbosa), oriundo de uma célula fundadora (de três notas apenas).

Em segundo lugar, na análise da linguagem foi possível estabelecer algumas aproximações com obras de outros compositores, ainda que numa abordagem mais ao nível da caracterização definida pelas próprias palavras de Manuel Faria, do que propriamente ao nível dos processos de composição. Neste sentido, foram estabelecidas diversas referências a obras de Olivier Messiaen – o organista compositor contemporâneo de Manuel Faria, por ele mais admirado –, relativamente ao Prelúdio, à Meditação e à Fantasia

A Fuga vem revelar o principal desafio às contradições da modernidade: uma forma clássica, desta vez com um conteúdo moderno, quase provocatório. Também Messiaen, Jean Langlais e Franck Martin utilizaram elementos do dodecafonismo com maior ou menor ortodoxia nalgumas das suas obras. Também M. Faria lança mão desses recursos, mas num tratamento melódico, escolhendo uma série dodecafónica para tema da Fuga. A Matriz de Transposições e Inversões demonstra uma certa liberdade e alguma eventual imprecisão na

utilização deste processo, revelando, nas palavras de Jorge Barbosa, “um homem à procura de algo, revelando por vezes certa rudeza e insegurança”<sup>1</sup>.

Os desafios da modernidade não deixaram Manuel Faria esquecer o pano de fundo da tradição organística dos mestres antigos, como oportunamente observámos a propósito do *Final*<sup>2</sup>.

Nesta exploração de processos utilizados pelos seus contemporâneos, também encontramos o cânone rítmico nalgumas passagens, nomeadamente no Prelúdio (c.40-42, 48-50), por exemplo.

Encontramos, pois, o *Tríptico* enquadrado no repertório organístico europeu do seu tempo, com semelhanças quanto à forma e quanto à linguagem, mas igualmente com uma especificidade muito nítida. Na forma, é visível a proximidade com Marcel Dupré, por exemplo. Na diversidade das linguagens utilizadas pelos organistas compositores do séc. XX, podemos igualmente encontrar traços comuns naqueles que utilizaram elementos do dodecafonia com maior ou menor aproximação à ortodoxia destes processos. Porém a experiência da síntese entre as formas clássicas e o modernismo da linguagem – particularmente a utilização de uma série dodecafónica como tema de uma fuga – aparece como um caso muito peculiar de Manuel Faria no repertório organístico do seu tempo.

No que diz respeito a um dos aspectos mais importantes na interpretação – a registo – o contacto com o autógrafo revelou que a “sugestão” do autor se encontra incompleta e, por vezes, com algumas imprecisões, obrigando à sua revisão e reformulação.

No percurso da descrição/leitura foi possível detectar gralhas na escrita, algumas das quais já corrigidas pelo autor na versão para orquestra (*Tríptico Litúrgico*), o que nos deu a liberdade para as adoptar na preparação da edição. No mesmo sentido, o contacto directo com as duas versões manuscritas – o autógrafo e a “cópia italiana” – deu um contributo inestimável para o estudo realizado. Clarificou várias imprecisões que a cópia apresenta, permitiu o acesso aos apontamentos de M. Faria para a criação da versão para orquestra e deixou clara a leitura dos

---

<sup>1</sup> Jorge Barbosa acrescenta: “o autor abordou a linguagem dodecafónica, creio que, mais como experiência que por convicção”.

<sup>2</sup> Jorge Barbosa é de opinião que no *Tríptico* está presente a evocação das principais formas da tradição ibérica: Tiento de meio registo, Tiento de falsas e Batalha.

aspectos relativos à dinâmica, registação, articulação e fraseio, escritos pelo autor, mas nem sempre registados ou transcritos correctamente na referida cópia. Deste modo, foi possível elaborar uma proposta de edição respeitando todas as indicações do compositor.

Para contornar a dificuldade dos compassos 4-6 e 13-15 da Fantasia – dificuldade reconhecida pelo compositor – é anexada em apêndice uma simplificação desses compassos; embora não seja da autoria de M. Faria, é assinada por quem ficou encarregado de a fazer, Domingos Peixoto.

Chegando ao termo do trabalho e confrontando os resultados com os propósitos iniciais, cremos que os objectivos foram atingidos:

- Ficámos a conhecer melhor o compositor;
- Situámos o *Tríptico* no contexto da diversidade de linguagens do autor e, igualmente, no contexto da composição em Portugal e no contexto organístico europeu.

Concluimos que o *Tríptico para Órgão* é uma obra ímpar, tanto na produção musical de Manuel Faria, como na composição em Portugal na 2.<sup>a</sup> metade do séc. XX, como no panorama organístico europeu do seu tempo.

- Repusemos a verdade do título da versão original – *Tríptico para Órgão* –, que erradamente tem sido designada por *Tríptico Litúrgico* (o título da versão orquestral);
- Através de uma descrição detalhada, demos a conhecer a estrutura, os materiais temáticos, as particularidades da composição e alguns segredos que só um estudo aturado consegue desvendar;
- Detectámos diversas gralhas e incorrecções;
- Enfim, preparámos a partitura para edição; não foi anexa ao presente trabalho, por indicação, compreensível, dos herdeiros de Manuel Faria.

Parafraseando Francisco Faria:

O que aqui fica é, pois, um ponto de partida para os organistas tocarem o *Tríptico para Órgão*, uma obra única no panorama do repertório organístico do séc. XX.

Resta-nos esperar que a partitura seja, de facto, editada e que daqui em diante o *Tríptico para Órgão* de Manuel Faria passe a integrar regularmente os programas de música portuguesa dos concertos de órgão.

## REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

### Monografias

- Abromont, Claude (2001) *La Théorie de la Musique* (colection “Les Indispensables de la Musique). Paris: Fayard.
- Barbosa, Jorge Alves (2005) *A Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima na Obra de Manuel de Faria (1916-1983)*. Separata Estudos – Revista do Centro Académico de Democracia Cristã. Nova série n.º5. Coimbra (pp.565-576).
- Bartocci, Aldo (1984) “Manuel Faria no P.I.M.S.” in *Nova Revista de Música Sacra*. Ano XI, 2ª Série, n.º31 (p.2).
- Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando (1996, 2ª edição, 3ª tiragem) *Dicionário de Música*. Vol. 1. Porto: Mário Figueirinhas.
- “ (1999, 2ª edição, 4ª tiragem) *Dicionário de Música* Vol. 2. Porto: Mário Figueirinhas.
- Branco, Luís de Freitas (1969) “Faria (Manuel de)” in *Enciclopédia Luso-brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo. Vol. 8, cols. 380-381 e respectiva actualização (1986) no vol. 21 (II Suplemento), cols. 539-540.
- Branco, João de Freitas (2005, 4ª edição actualizada; 1959) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Europa-América.
- “ (2005) *Luís de Freitas Branco. O Músico filósofo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Brito, Manuel Carlos e Cymbron, Luísa (1992) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Cantagrel, Gilles (dir.) (1991) *Guide de la Musique d'Orgue*. Paris: Fayard.
- Carneiro, Álvaro (1959) *A Música em Braga – Biografias de artistas que nesta cidade se distinguiram como profissionais ou amadores*. Braga: Tipográfica das Oficinas de S. José.
- Carvalho, J. Mendes de (1986) “Restauro do órgão da Sé de Braga (do lado do evangelho)” in *Nova Revista de Música Sacra*. Ano XIII, 2ª Série, n.º40 (pp.1-3).
- “ (1984) “O Restauro do Órgão da Sé de Braga” in *Nova Revista de Música Sacra*. Ano XI, 2ª Série, n.º29 (pp.1-2).
- Carvalho, Mário Vieira de (1978) *Estes sons esta linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa.

- “ (2006) *Pensar a Música, mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça* (Colecção “Campo da Música” n.º11). Porto: Campo das Letras.
- Cascudo, Teresa (coord. científica), Trindade, Maria Helena (coord. executiva) *et all* (2003) *Frederico de Freitas (1902:1980)*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Cranmer, David (2007) “Abordagem a uma obra musical – Uma experiência com o poema sinfónico *Vathek* de Luís de Freitas Branco” in Ferreira, Manuel Pedro (ed.) *Dez compositores Portugueses. Percursos da escrita Musical no séc. XX*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (pp.55-67).
- Delgado, Alexandre; Telles, Ana; Bettencourt, Nuno (2007) *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Caminho.
- Delgado, Alexandre (2002) “Contra a corrente” in Machado, José (org.) *Jorge Peixinho in memoriam*. Lisboa: Caminho (pp.37-38).
- Delgado, Cristina; Machado, José; Machado, Jorge (2002) “Catálogo cronológico” in Machado, José (org.) *Jorge Peixinho in memoriam*. Lisboa: Caminho (pp.326-369).
- Diruta, Girolamo (1983) *Il Transilvano* (“Colecção Bibliotheca Organologica”). Buren: Frits Knuf.
- Doderer, Gerhard (1992) *Os Órgãos da Sé Catedral de Braga – The Organs of Braga Cathedral*. Lisboa: Barclays Bank.
- Dupré, Marcel (1957, Vol. 1) *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue*. Paris: Alphonse Leduc.
- “ (1957, Vol. 2) *Traité d'Improvisation à l'Orgue*. Paris: Alphonse Leduc.
- Eco, Umberto (2007, 1997) *Como se faz uma tese em ciências humanas*. (“Colecção Universidade Hoje” n.º4). Barcarena (Oeiras): Editorial Presença.
- Estrela, Edite; Soares, Maria Almira; Leitão, Maria José (2006, 4ª edição) *Saber Escrever uma Tese e Outros Textos*. Lisboa: Dom Quixote.
- Faria, Cristina (1998) *Manuel Faria. Vida e Obra*. V. N. Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão.
- Faria, Francisco (1983) “A Música de Manuel Faria. A fidelidade ao espírito”, “Catálogo Musical Provisório das obras de M. Faria” in *Nova Revista de Música Sacra*, Ano X, 2ª Série, n.º27 – 28 (pp.1-7, 8-12, respectivamente).
- Faria, Manuel Ferreira de (1956) *Como conheci Mozart – no bi-centenário do seu nascimento*. Braga: Manuel Faria.
- “ (1957) *Mozart no bi-centenário do seu nascimento*. Braga: Separata de “4 Ventos” – Revista de Literatura e Arte, Tomo IV, n.º12 – Maio e Junho de 1957.



- “ (1964) *Verdi e a Música Sacra*. Lisboa: Separata da *Arte Musical* n.º23 – Julho de 1964.
- “ (1965) *Para onde caminha a música*. Braga: Edições Cenáculo.
- “ (1977) *Beethoven – compositor católico*. Braga: Separata da Revista *Cenáculo*.
- Ferreira, António José (2000) “A Igreja e a Música” in Cruz, Manuel Braga da; Guedes, Natália Correia (coord.) *A Igreja e a cultura contemporânea em Portugal 1950-2000*. Porto: Universidade Católica (pp.133-173).
- Ferreira, José (1981) “Evocação do Padre Manuel Luís” in *Nova Revista de Música Sacra*. Ano VIII, 2ª Série, n.º 19-20 (pp.1-2).
- Ferreira, Manuel Pedro (ed.) (2007) “Trajectórias da música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar”, “Cláudio Carneiro: o caso *Kbroma*”, (2007) “Biografia – Constance Capdville” in Ferreira, Manuel Pedro (ed.) (2007) *Dez compositores Portugueses. Percursos da escrita Musical no séc. XX*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (pp.25-52, 113-126, 305-306, respectivamente).
- “ (2002) “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção” in Machado, José (org.) *Jorge Peixinho in memoriam*. Lisboa: Caminho (pp.223-286).
- Gatti, Guido M. (ed.); Bortolotto, Mario *et alii* (1964) *L’opera di Goffredo Petrassi*. (Colecção “Quaderni della razegna musicale”, n.º1). Torino: Giulio Einaudi.
- Gorina, Manuel Valls (1971) *O que é a Música?* (Colecção “Livros RTP”). Lisboa: Verbo.
- Kastner, Macário Santiago (ed.) (1959) *Manuel Rodrigues Coelho – Flores de Música pera instrumento de tecla & harpa* Vol. I (coleção *Portugaliae Musica* n.º 1). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- “ (ed.) (1998, 2ª edição) *Manuel Rodrigues Coelho – Flores de Música pera instrumento de tecla & harpa*. Vol. II. (coleção *Portugaliae Musica* n.º 3). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Laranjeiro, Hugo (2002) “O mundo da música em Braga de meados do século XIX até hoje” in *Sociedade e Cultura* 4, *Cadernos do Noroeste, Série Sociologia*. Vol. 18. Braga, Centro de Ciências Históricas e Sociais – Universidade do Minho<sup>1</sup>.
- Lopes-Graça, Fernando (1932) “A propósito da primeira audição em Portugal do «Pierrot Lunaire» de Schönberg” in (1986, 2ª edição) *Música e Músicos modernos – aspectos, obras, personalidades* (Colecção “Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça”, vol. 5) (pp.33-41).

<sup>1</sup> O documento utilizado foi cedido pelo autor em formato pdf, não tendo numeração das páginas.

- “ (1953) “À volta do dodecafonismo (Comentário a um depoimento de Pierre Boulez” in (1978, 2.<sup>a</sup> edição muito aumentada) *Reflexões sobre a Música*. Lisboa: Editorial Caminho. (Colecção: “Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça” vol. 1). Lisboa: Edições Cosmos. (pp.97-108).
- “ (1954) “Luís de Freitas Branco e o início do modernismo musical português” in (1989, 2.<sup>a</sup> edição) *A Música Portuguesa e os seus Problemas II* (Colecção: “Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça” vol. 7). Lisboa: Editorial Caminho. (pp.81-83).
- “ (1956) “Fala terceira – fala-se da crise musical portuguesa, da crise musical mundial, e de outras coisas assim de tomo”, (1961) “Para onde vai a música portuguesa?”, (1961) “Crise, tradição, renovação”, in (1973) *A Música Portuguesa e os seus Problemas III* (Colecção: “Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça” vol. VII). Lisboa: Edições Cosmos (pp.227-235, 36-69, 71-75, respectivamente).
- “ (1966) “A Música em Portugal” in (1977) *Escritos Musicológicos* (Colecção: “Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça” vol. XVI). Lisboa: Edições Cosmos. (pp.203-222).
- Marques, Sousa (1988) “Concerto de Homenagem ao Cónego Manuel Faria” in *Diário do Minho*, n.º22118, 21 de Julho.
- Messiaen, Olivier (1944) *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc vol. I-II.
- Monteiro, António Xavier (1983) “Dr. Manuel Faria *in memoriam*” in *Nova Revista de Música Sacra*. Ano X, 2.<sup>a</sup> Série, n.º26 (pp.1, 3-4).
- Oliveira, João Pedro (1999) *Teoria Analítica da Música do séc. XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- “ (2002) “Flexibilidade e requintes musicais” in Machado, José (org.) *Jorge Peixinho in memoriam*. Lisboa: Caminho (pp.72-74).
- Oliveira, Fernando Correia de (1993) *Música Minha – Fernando Corrêa de Oliveira*. Porto: F. Oliveira.
- Peixinho, Jorge (1972) “Entrevista com Jorge Peixinho” in Machado, José (org.) *Jorge Peixinho in memoriam*. Lisboa: Caminho (pp.232-233).
- Picoto, José Carlos (1971) “Sobre a História da Música Portuguesa” in Gorina, Valls *O que é a Música?* (Colecção “Livros RTP”). Lisboa: Verbo (pp.143-188).
- Pereira, Alexandre; Poupá, Carlos (2004, 3.<sup>a</sup> edição) *Como Escrever uma Tese monografia ou livro científico, usando o Word*. Lisboa: Edições Sílabo.

- Portugal, José Blanc de (1962) “Quatro Novíssimos da música actual: Dodecafonismo Serial – Música Electrónica – Música Concreta – Música algorítmica”. In Separata de *Rumo – Revista de Problemas actuais*. Porto.
- Restagno, Enzo (1986) *Petrassi*. Torino: EDT Musica.
- Rostand, Claude (1956) *Olivier Messiaen* (Collection “Musiciens d’Aujourd’hui”). Paris: Ventadour.
- Sá, Otilia de Sousa (2004) “Cronologia das primeiras audições dirigidas por Frederico de Freitas” in *Concerto para flauta e orquestra de Frederico de Freitas: análise e interpretação* (Dissertação de mestrado em Música de Câmara). Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Saguer, Louis (1960) “Festival de Lisboa e Música Portuguesa”, (1968) “À margem do Festival Gulbenkian de Música”, (1962) “A Música e a Evolução Social” in (1969) *Em defesa da música portuguesa*. Lisboa: Gazeta Musical e de todas as Artes. (pp.17-27, 51-53, 57-69, respectivamente).
- Seabra, Augusto M. (2002) “Ouçam a soma dos sons que somam” in Machado, José (org.) *Jorge Peixinho in memoriam*. Lisboa: Caminho (pp.41-42)
- Serrão, Maria João (2006) *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música* (Colecção “Ensaaios Musicológicos” n.º2). Lisboa: Edições Colibri.
- Simões, Manuel (1984) “Homenagem ao Compositor Manuel Faria na sua terra” in *Nova Revista de Música Sacra*. Ano XI, 2ª Série, n.º31 (p.1).
- Tournemire, Charles (1935) *Précis de d’exécution, de registration et d’improvisation à l’Orgue*, Paris, Max Eschig.
- Valença, Manuel (1987) *O Órgão na História e na Arte*. Braga: Editorial Franciscana.
- “ (1995) *A Arte Organística em Portugal – depois de 1750*. Braga: Editorial Franciscana.
- Zoudilkine, Evgueni (2004) *Evolução da linguagem musical e especificidade das técnicas na música orquestral de Jorge Peixinho* (Tese de doutoramento em Música e Artes do Espectáculo). Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

## Musicografias

Alain, Jehan (1935) « Prelude et Fuge » in *L'œuvre d'Orgue de Jehan Alain*. Paris, Alphonse Leduc, 1971, vol. II, n.º V.

" (1939) *Litanies Ib.* n.º III [VII].

Dupré, Marcel (1920) *Trois Préludes et Fugues* op.7. Paris: Alphonse Leduc.

" (1938, 1942) *Trois Préludes et Fugues* op.36. Paris: Alphonse Leduc.

Duruflé, Maurice (1943) *Prélude et Fugue sur le nom d'Alain* op.7. Paris: Durand.

Faria, Manuel (1936) *Entrada solene em honra de Santa Cecília* para órgão. BGUC: MO.

" (1941/5) *Missa Solene em Honra de Nossa Senhora de Fátima* para coro misto e órgão. BGUC: MO.

" (1943/44) *Nina-nana per una Bambina nata nella guerra* para grande orquestra. BGUC: MO.

" (1949) *Missa Votiva*. BGUC: MO.

" (1953) *Missa Cum Jubilo*. BGUC: MO.

" (1956) *Suite minbota – Três quadros* para orquestra sinfónica. BGUC: MO.

" (1961) *8 Variazziõne su una série di suoni per quartetto d'arco*. BGUC: MO.

" (1961) *Quatro pequenas peças para piano*. BGUC: MO.

" (1961/65) *Nove pequenas peças* para orquestra de câmara. BGUC: MO

" (1967) *Parábolas da Montanha*. BGUC: MO.

" (1963) *Tríptico para Órgão*. BGUC: MO.

" (1982) *Sonatina para piano*. BGUC: MO.

" (1968) *Tríptico Litúrgico* para grande Orquestra sinfónica. Arquivo da Orquestra Nacional do Porto (Casa da Música): MO.

" (1993) *27 Responsórios da Semana Santa* (Prefácio de Francisco Faria). Braga: Diocese de Braga – Comissão Bracarense de Música Sacra.

" s/d *Jacob e o Anjo* para orquestra sinfónica l/d<sup>2</sup>

Freitas, Frederico de (1962) *Sonata de Igreja para festejar a noite de Natal*. Casa da Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Elvira de Freitas – Lisboa: MO.

Guillou, Jean (1966) *Toccata*. Paris: Alphonse Leduc.

Hindemith, Paul (1937) *Sonate für Orgel I, II* e (1940) *III*. Mainz: Schott n.º 2557, 2558 e 3736, respectivamente.

---

<sup>2</sup> Tal como foi referido o original encontra-se perdido, havendo apenas duas cópias heliográficas, autógrafas das partes de 1º e 2º violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, com data de 1962 (Faria, 1998: 96).

- “ (1962) *Concerto for Organ and Orchestra*. Mainz: Schott n.º 5388.
- “ (1981) *Ludus tonalis* (versão para Órgão). Mainz: Schott n.º 7027.
- Langlais, Jean (1967) *Sonate en trio*. Paris: Alphonse Leduc.
- Martin, Frank (1952) *Sonata da chiesa*. Wien: Universal Edition.
- “ (1956) *Passacaille*. Zürich: Universal Edition.
- Messiaen, Olivier (1997) *Diptyque pour orgue – Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse*. Paris: Durand.
- “ (1931) *Offrandes oubliées – méditation symphonique* (réduction pour piano par l'auteur). France: Durand.
- “ (1934) *L'Ascension*. Paris: Alphonse Leduc.
- “ (1993) *Apparition de l'Eglise éternelle*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- “ (1936) *La Nativité du Seigneur: neuf Méditations pour orgue* vol. I-IV. Paris: Alphonse Leduc.
- “ (1942) *Les Corps glorieux: sept visions brèves de la vie des ressuscités*. Paris: Alphonse Leduc.
- “ (1951) *Messe de la Pentecôte*. Paris: Alphonse Leduc.
- “ (1953) *Livre d'orgue*. Paris: Alphonse Leduc.
- “ (1973) *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Paris: Alphonse Leduc.
- Peeters, Flor (1950) *Três Prelúdios e Fugas* op.72. Mainz: Schott, 4334.
- Petrassi, Goffredo (1942) *Quattro inni sacri per tenore, barítono e organo*. Milão: Suvini Zerboni.
- Rodrigues, Luís (1941) *Cantantibus Organis – peças para harmónio e órgão sem pedaleira*. Porto: Edições Lopes da Silva.
- Schönberg, Arnold (1947) *Variações sobre um recitativo* op.40. Weinrich: Gray.

## Revistas e periódicos

- Correio do Minho – órgão do movimento democrático do distrito de Braga*<sup>3</sup>. Braga, director-provisório Victor de Sá, N.º34, 12 de Junho de 1974.
- Correio do Minho – diário regionalista*. Braga, director Jorge Cruz, N.º 730, 12 de Abril de 1984, IV Série.

<sup>3</sup> Biblioteca Pública de Braga / Biblioteca da Reitoria da Universidade do Minho.

*Diário de Notícias*. Lisboa, director Augusto de Castro<sup>4</sup>, N.º 36881, 7 de Novembro de 1968.  
 N.º 36882, 8 de Novembro de 1968. N.º 36883, 9 de Novembro de 1968. N.º 36884, 10 de Novembro de 1968.

*Diário do Minho – Jornal Regionalista da Manhã*<sup>5</sup>, director Domingos da Silva Araújo. N.º 17.658, 9 Junho de 1974. N.º 17.660, 12 Junho de 1974. N.º 17.663, 16 de Junho de 1974. N.º 20558, 13 de Abril de 1984.

*Nova Revista de Musica Sacra*. Braga: Manuel Faria, 1971-74, n.º1-12 (1ª série); Manuel Faria, 1977-83, n.º1-25 (2ª série); José Fernandes da Silva, 1983-86 n.º26-40 (2ª série).

*O Comércio do Porto*<sup>6</sup>. Director Manuel Teixeira. N.º 314, 13 Abril de 1984.

*O Século*<sup>7</sup>. Lisboa, director Guilherme Pereira da Rosa. N.º 31095, 8 de Novembro de 1968. N.º 31096, 9 de Novembro de 1968.

## Documentação não publicada

### Entrevistas

Barbosa, Jorge *O Tríptico para órgão de Manuel Faria*. Email: 1 de Agosto de 2008.

Di Rosa, Giampaolo *O Tríptico para órgão de Manuel Faria*. Email: 13 de Fevereiro de 2008.

Faria, Francisco *O Tríptico para órgão de Manuel Faria*. Coimbra: 31 de Janeiro de 2008.

Libertucci, Gianluca *O Tríptico para órgão de Manuel Faria*. Email: 26 de Janeiro de 2008.

Peixoto, Domingos *O Tríptico para órgão de Manuel Faria*. Email: 10 de Outubro de 2007.

Santos, Joaquim dos *O Tríptico para órgão de Manuel Faria*. Braga: 21 de Dezembro de 2007.

### Epistolografia

(1990) Carta de Domingos Peixoto a Francisco Faria, 16 de Abril.

(1990) Carta de Francisco Faria a Domingos Peixoto, 26 de Abril.

(2001) Carta da Associação Manuel Faria a P. Joaquim Azevedo Mendes de Carvalho, 14 de Novembro.

<sup>4</sup> Jornais consultados na Biblioteca Nacional, na secção de microfilmes.

<sup>5</sup> Biblioteca Pública de Braga / Biblioteca da Reitoria da Universidade do Minho.

<sup>6</sup> Consultado na Biblioteca Municipal do Porto.

<sup>7</sup> Jornais consultados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

## Documentos

Barbosa, Jorge Alves (1990) *Tríptico Litúrgico para órgão de Manuel Faria (1916-1983)* [cópia].

Barbosa, Jorge Alves (2002) *O Tríptico Litúrgico de Manuel Faria*.<sup>8</sup>

Carvalho, Joaquim Azevedo Mendes de (1992) *Vida e obra de Manuel Faria*. Vila das Aves.

Peixoto, Domingos (1988) *Final (Fantasia e Fuga) do Tríptico de M. Faria – versão com ligeira simplificação nas vozes intermédias dos compassos 4-5-6 e 13-14-15*. Roma.

## Documentação diversa

Associação Portuguesa dos Amigos do Órgão (1993) *Os órgãos de Braga – II Congresso da APAO: 19, 20 e 21 de Novembro*.

Faria, Manuel (1974) *Nota de programa ao concerto do dia 11 de Junho de 1974*. Braga.

## Programas de concerto

14 de Novembro de 1958. Aveiro<sup>9</sup>.

11 de Junho de 1974, Braga.

7 de Junho de 1980, *O órgão na Celebração litúrgica* (conferência-concerto). Caldas da Saúde.

7 de Julho de 1985, *Homenagem a Manuel Faria – Comemorando o 1º aniversário do seu falecimento – Canto e piano*. Vila Nova de Famalicão.

13 de Maio de 1988. Collegio Internazionale del “Gesù”, Roma.

10 de Julho de 1988, *Homenagem ao Cônego Dr. Manuel Faria – 5º Aniversário da sua morte*.

4 de Junho de 1990. Wiesbaden e Mainz.

7 de Junho de 1990. Offenbach.

10 de Junho de 1990. Singen.

13 de Junho de 1990. Kaiserslautern.

16, 17 e 23 de Novembro de 1991, *75º Aniversário do Nascimento de Manuel Faria*. Vila Nova de Famalicão.

2 de Dezembro de 2001. Porto.

3 de Dezembro de 2001. Aveiro.

11 de Abril de 2003, *Homenagem ao Dr. Manuel Faria, no vigésimo aniversário da sua morte*. Braga.

---

<sup>8</sup> Artigo sem numeração das páginas.

<sup>9</sup> Arquivo paroquial da Vera Cruz – Aveiro.

## Fontes Primárias

### Arquivo Nacional da Torre do Tombo

*Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas*. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2.

*Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação*. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/1, IGAC, caixa 555, 1959-1973.

*Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação*, PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/1, IGAC, caixa 556, 1959-1973.

*Prémio Nacional de Música Carlos Seixas*. PT-TT-SNI/RCP/C/11-3.

*Correspondência sobre o Prémio Nacional de Música Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação*. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/3, caixa 557. 1959-1973.

*Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação*, PT-TT-SNI/RCP/C/11-3/1, IGAC, caixa 557, 1959-1973.

## Discografia

Faria, Manuel (1968) *Tríptico Litúrgico – em três quadros* para orquestra. Tivoli – Lisboa: gravação pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, sob direcção de Frederico de Freitas.

Arquivos da Radiodifusão Portuguesa. CD Ed Strauss, SP 4354, 9 de Novembro de 1968.

## Cibernética

Joubert, Jos. (ed.) *Les Maitres contemporains de l'orgue*

(<https://urresearch.rochester.edu/handle/1802/4424>)

Lucas Raposo (2007) *Padre Marcello do órgão* in

<http://www.iof.mg.gov.br/iodiario/noticiar/24012007/cultu001.asp>

Dagnino, Eduardo (s.d.) *Il grande organo del Pontificio Istituto di Musica Sacra in ROMA* in

<http://www.mascioni-organs.com/download/PIMS.pdf>

Oliveira, Jorge *O compositor dos compositores de Braga* in

<http://www.centrobraga.com/mpcore.php?name=Noticias&file=article&sid=6507>



Vieira, João Martins (2006) *Mário de Sampaio Ribeiro – o primeiro Mestre Cantor-Mor de Polyphonia Schola Cantorum* in [http://polyphonia.no.sapo.pt/Textos\\_Textos/MSR\\_JMV.pdf](http://polyphonia.no.sapo.pt/Textos_Textos/MSR_JMV.pdf)

Associação Portuguesa dos Amigos do Órgão (<http://www.apao.web.pt/>)

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – catálogo *online*

([http://webopac.sib.uc.pt:2082/search\\*por/](http://webopac.sib.uc.pt:2082/search*por/))

Biografias – <http://festivaisdeoutono.web.ua.pt/biografias.html>

*Gazeta Musical*. Ano X, 2ª série, n.º 126/127 de Setembro/Outubro de 1961

([http://suggia.weblog.com.pt/arquivo/2007\\_09.html](http://suggia.weblog.com.pt/arquivo/2007_09.html) e

[http://suggia.weblog.com.pt/arquivo/2007\\_10.html](http://suggia.weblog.com.pt/arquivo/2007_10.html))

Giampaolo Di Rosa (<http://www.giampaolodirosa.com/en/index.html>)

Igreja de Sainte-Clotilde (Paris) – composição do órgão (<http://orgue.free.fr/a7o9.html>)

Mascioni (<http://www.mascioni-organs.com/restauridemo/roma-pims.htm>)

Meloteca: Sítio de Músicas e Artes (<http://www.meloteca.com/>)

# Apêndices



## ÍNDICE

<b>A. Entrevistas</b>	<b>123</b>
A.1. Francisco Faria	123
A.2. Joaquim dos Santos	128
A.3. Domingos Peixoto	133
A.4. Jorge Barbosa	140
A.5. Giampaolo Di Rosa	144
A.6. Gianluca Libertucci	148
<b>B. Programas de concertos</b>	<b>150</b>
B.1. 14   Novembro   1958	150
B.2. 11   Junho   1974	151
B.3. 7   Junho   1980	151
B.4. 19   Novembro   1993	152
<b>C. Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas</b>	<b>153</b>
C.1. Abertura do Concurso	153
C.2. Divulgação	153
C.3. Regulamento	153
<b>D. Sala Manuel Faria (Faculdade de Letras da Universidade Coimbra)</b>	<b>155</b>
<b>E. Composição de órgãos</b>	<b>158</b>
E.1. Órgão do Seminário Conciliar de S. Pedro e S. Paulo	158
E.2. Órgão da Basílica de Sainte-Clotilde	159
E.3. Órgão do Pontifício Instituto de Música Sacra	160
<b>F. Revisão da partitura</b>	<b>162</b>
F.1. Indicações gerais	162
F.2. Indicações de registo	165
F.3. Indicações de dinâmica	166
F.4. Correções e anotações do compositor	169
F.5. Gralhas e imprecisões	171
F.6. Simplificações de 1988	176
F.7. Simplificações de 2008	178
F.8. Distribuição do c.55 da Fuga	180
F.9. Partitura – autógrafa	181

## A. Entrevistas

### A.1. Francisco Faria

#### Breve nota biográfica

Nascido em S. Paio de Ceide em 1926, Francisco Faria estudou Música com o irmão no seminário de Braga, tendo optado pela carreira de Direito, curso que concluiu em 1954 em Coimbra. Ao longo da sua actividade profissional, manteve activas ambas as carreiras em simultâneo. Foi director do Coral da Faculdade de Letras e do Coro D. Pedro de Cristo (que fundou em 1970), o qual interpretou muitas obras de Manuel Faria e participou em concertos de homenagem ao compositor.

#### Entrevista

Esta entrevista foi realizada a 31 de Janeiro de 2008, pelas 16h00 em Coimbra, no seu escritório de advogado, tendo a participação do Prof. Domingos Peixoto. Após a transcrição, o texto foi conferido pelos respectivos intervenientes.

A conversa está distribuída por diferentes alíneas que correspondem aos temas abordados.

- a) A ida para Roma em 1961;
- b) O concurso Nacional de Composição Carlos Seixas;
- c) Versão para Órgão;
- d) Linguagem;
- e) Instrumento;
- f) Versão para orquestra;
- g) Conferências;
- h) Intervenção na reforma da música litúrgica;
- i) Fontes de inspiração;
- j) Compositores preferidos.

#### a) A ida para Roma em 1961

CM – Em 2008 passam 25 anos sobre o falecimento de Manuel Faria (MF). Sendo nós organistas, a homenagem que pretendemos prestar ao compositor é o estudo do *Tríptico para Órgão* – tanto no aspecto interpretativo, como analítico – e a preparação da partitura para edição. Tencionamos ter a investigação concluída no próximo Verão.

Como esta obra se situa pouco depois da segunda estadia do compositor em Roma, a primeira pergunta prende-se precisamente com este “voltar à escola”: que motivos levaram Manuel Faria a Roma em 1961? A vontade de se manter actualizado e ao corrente de todas as novidades no campo da composição?

FF – Sim! Mas havia outras razões. Nessa altura<sup>1</sup>, o ambiente em Braga era extremamente hostil ao meu irmão, a ponto de o levar quase à loucura. Deus me livre! A maledicência e a incompreensão fizeram-no passar bocados muito maus. O Manuel estava mesmo à beira da loucura. No Verão, nós encontrávamo-nos sempre em S. Paio de Ceide, em casa do Sr. Padre Augusto; e ele, às vezes, passava manhãs ou tardes inteiras a chorar. Pedia-me para ir passear com ele para os montes, lá em S. Paio, um pouco a noroeste da igreja. A casa onde nós estávamos chamava-se mesmo a “casa da igreja”. Comecei a ficar preocupado, até que, um dia, resolvi ir a Braga, sem lhe dizer nada, pois sabia que ele não queria a minha interferência. Fui falar com o Sr. Arcebispo – na altura o D. António Bento Martins Júnior – para que ele tentasse resolver esta situação grave do meu irmão com uma possível ida para Roma, pois eu sabia que ele gostaria de lá voltar. O Sr. Arcebispo entendia que o Manuel “pertencia” à Diocese e tinha que “pagar” com o trabalho no

<sup>1</sup> Esta resposta refere-se ao ano de 1954.

Seminário. Mas compreendeu a gravidade da situação que lhe tinham criado e, depois de falar com ele, resolveu deixá-lo partir.

Havia nessa altura um congresso de música sacra em Viena, e ele lá foi, com algum dinheiro que o Sr. Arcebispo lhe deu, pois no seu bolso não havia muito! Quando regressou estava completamente recuperado.

DP – Mas isso foi em 1954. E em 1961?

FF – Nessa altura ele foi aos famosos cursos de Verão da Academia Chigiana em Siena. E, a seguir., em Roma, o Manuel estudou com o Petrassi. Depois desta segunda ida para Roma é que ele fez as obras mais interessantes.

## **b) O concurso Nacional de Composição Carlos Seixas**

CM – Antes de falarmos sobre o *Tríptico*, gostaria de pedir uma informação sobre o “Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas”. A organização era do Secretariado Nacional da Informação (SNI), ou da Gulbenkian? Por que razão, naquele ano, as peças apresentadas foram para órgão? Quais eram as principais exigências do concurso?

FF – A organização era do SNI. Naquele ano, de facto, a peça tinha que ser para órgão. Já não me recordo do regulamento do concurso, mas indicavam também a duração aproximada da obra.

CM – Houve mais concorrentes para além de Manuel Faria e Frederico de Freitas? O Dr. Francisco Faria sabe onde podemos consultar o regulamento do concurso?

FF – Que eu saiba, concorreram só os dois [em data posterior à entrevista, soubemos que houve mais concorrentes]. O Manuel nunca me falou do regulamento.

## **c) Versão para Órgão**

CM – O *Tríptico* foi escrito em Braga, pouco depois do regresso de Roma. Lembra-se disso?

FF – Sim, foi escrito, mais propriamente, em S. Paio de Ceide. Ele ia escrevendo e mostrava-me. Claro que eu não era capaz de ler aquilo sequer!

CM – Esta obra, destinada a um concurso, tem um grau de dificuldade muito elevado. Como é que ele testou esta obra?

FF – É verdade! Ele fez uma obra que não era capaz de tocar! Mas sentava-se ao piano e íamos cantando e tocando, de modo que eu percebesse. Feita a obra, ele apresentou-a a concurso, não só pelo prémio, mas pela necessidade de se afirmar. No final, ganhou a obra de Frederico de Freitas, que eu ouvi entretanto, mas não continha grande novidade, embora fosse muito bem feita e muito agradável de ouvir.

CM – Após o resultado do Concurso, como reagiu Manuel Faria?

FF – O meu irmão sentiu um certo desalento com isto. Mas lutador como sempre foi, escreveu a seguir a versão para orquestra. O Manuel lutou muito para lhe ser reconhecido o mérito! Os amigos dele, ou não sabiam, ou não tinham capacidade para apreciar aquela escrita. E, muitas vezes, aliava-se a ignorância à má vontade!

DP – É curioso que o manuscrito da versão original tem como título *Tríptico para Órgão* e, depois, a versão para orquestra está intitulada *Tríptico Litúrgico*! Haverá alguma razão para esta diferença no título?

FF – A versão para orquestra, embora tenha sido escrita mais tarde, foi a primeira a ser apresentada e a única dada a conhecer ao público. Talvez seja por isso que o nome por que ficou conhecido foi sempre *Tríptico Litúrgico*. Não há diferença substancial entre as duas versões.

DP – Quando estava a estudar no Conservatório de Lyon, levei as duas partituras do concurso – o *Tríptico* de Manuel Faria e a *Sonata para Igreja* de Frederico de Freitas – e mostrei-as ao meu professor (Louis Robilliard) para ele escolher qual delas eu iria tocar. Depois de ler uma e outra, a opção foi clara: Faria! “Ce morceau, il a du caractère”... Em termos de dificuldade, a *Sonata* seria incomparavelmente mais fácil. Mas a partitura foi posta de parte sem qualquer hesitação.

FF – O que o meu irmão escrevia percebia-se tudo. Tudo batia certo. E o *Tríptico* é um exemplo disso.

DP – O Prof. Robilliard, ao ler a segunda secção do Prelúdio, comentou, de imediato, o carácter orquestral da peça. E, perante os compassos 4-6 e 13-15 do Final, não hesitou: Faria aqui escreveu para órgão, mas a pensar na orquestra! E aconselhou-me a sugerir a Manuel Faria uma simplificação, que tornasse aquelas passagens exequíveis. Foi na sequência deste episódio que ele

me enviou para Lyon uma folhinha com a simplificação da pedaleira. Creio que esta folhinha autógrafa é a única prova desta alteração, que não foi anotada no manuscrito. Entreguei-a à Dr.<sup>a</sup> Cristina pouco antes do Natal.

FF – Lembro-me de falarmos nisso, quando foi tocar o *Tríplico* à Alemanha, em 1990. Ainda tenho a nossa troca de correspondência dessa altura.

DP – Posteriormente, voltei a falar com Manuel Faria sobre a dificuldade das partes manuais nessas mesmas passagens. Pediu-me uma sugestão para esses compassos; escrevi-a, mas ficou tempo de mais em cima da minha secretária!...

FF – Quando a obra for publicada, esses apontamentos devem ser registados.

#### d) Linguagem

CM – Falando agora da linguagem musical do *Tríplico*, nós temos já o testemunho de um dos organistas que o tocaram – Gianluca Libertucci. Ele sublinha precisamente a clareza da linguagem, a coerência e a “substância” da mensagem musical de um compositor sério e honesto.

FF – O Manuel escrevia assim, naturalmente! E a gente vê que os acordes dele têm um estilo certo e não são metidos “a martelo”. Tinha o sabor da música! Não é como outros compositores que faziam as coisas de propósito para serem modernos!

DP – A propósito da linguagem musical, Manuel Faria disse-me, mais do que uma vez, que o *Tríplico* foi uma espécie de aposta ou teimosia em fazer uma fuga dodecafónica!

FF – Cá está o lutador a afirmar o seu talento e originalidade.

DP – Nos escritos literários de Lopes Graça há uma passagem (que a Celina me mostrou), em que ele faz a apologia das escassas utilizações da linguagem dodecafónica, desejando que ela fosse mais praticada em Portugal. Poderá ser uma alusão ao *Tríplico*? Ou ao Peixinho, que esteve em Roma pela mesma altura e também estudou com Petrassi?

FF – Ao Peixinho, pode ser. Não é, certamente, ao meu irmão, de quem o Lopes Graça se escusava a falar.

#### e) Instrumento

CM – Será que o Cón. Manuel Faria, ao escrever o *Tríplico*, pensou em algum instrumento específico?

FF – Creio que não. Ele pensou em órgão, simplesmente. Não me lembro de ele me ter falado nisso.

DP – Em Braga não havia órgão onde se pudesse tocar o *Tríplico*. O único órgão com pedaleira era o do Seminário de S. Tiago, mas com muitíssimas limitações. O *Tríplico* exige um órgão grande, com três teclados e grande capacidade expressiva. Nesse tempo, em Portugal existia apenas o órgão da Basílica de Fátima, com características apropriadas. Será que o compositor pensou neste instrumento? Ou num órgão de Roma? Ou nalgum órgão francês?

FF – O de Fátima não foi, certamente, pois não lhe facilitavam o acesso. Se pensou nalgum instrumento em particular, não sei.

#### f) Versão para orquestra

CM – Passemos à versão para orquestra. Quais terão sido as razões que levaram Manuel Faria a fazer a orquestração do *Tríplico*? Uma concepção orquestral da própria versão para órgão e do próprio instrumento em si? O desafio da orquestra sinfónica? A afirmação perante a “elite” musical, particularmente, de Lisboa?

FF – O Manuel foi sempre um lutador. Sofreu muito, mas nunca baixou os braços, sempre com uma grande vontade de se afirmar no meio musical que, já sabemos, era Lisboa e mais nada... Foi a vontade de divulgar a obra e de ultrapassar o resultado do concurso Carlos Seixas, que o levou a fazer a orquestração.

DP – Parece que a versão orquestral (estreada pela Orquestra da Emissora Nacional sob a direcção de Frederico de Freitas no Teatro Rivoli, em Lisboa, em 1968) não foi muito elogiada pela crítica.

FF – Sim, sim. O João Paes, o crítico mais influente na capital, não se interessava pelas obras do Manuel. Lisboa é uma terra à parte. Para os lisboetas, o meu irmão era um simples padre rural a quem nunca deram importância como compositor. É uma coisa de que o Manuel se queixava ... E ficou sempre com essa mágoa.

DP – O Lopes Graça alguma vez comentou a obra de MF?

FF – Não. Também nunca se pronunciou. Lopes Graça tem uma linguagem moderna, nomeadamente para coro, mas com poucas cambiantes. Quanto às críticas, o Manuel aceitava-as, quando eram verdadeiras. Para ele estava tudo bem. Mas ninguém era capaz de apontar um erro a uma obra sua.

CM – Existe algum arquivo de recortes de jornais com opiniões sobre o *Tríptico Litúrgico*?

FF – Não sei. Quem deve saber disso é a Cristina.

DP – Ela já me disse que ia ver se tinha alguns elementos.

FF – Se ela não tiver, ninguém tem!

### g) Conferências

CM – MF era também conferencista, crítico e autor de vários artigos e escritos diversos.

FF – Sim. Fazia muitas conferências. Ele escrevia muito bem. É pena que não tenham ficado escritas todas as intervenções que fazia!...

DP – Concretamente, colaborei, como organista, em duas conferências de MF. Uma delas foi na Igreja do Colégio das Caldinhas, (conferência - concerto), por ocasião de um encontro de coros do arciprestado de Vila Nova de Famalicão. A outra (em data que não consigo precisar) foi em Braga, na apresentação de órgãos litúrgicos (electrónicos). Existem, por acaso, textos destas ou de outras conferências?

FF – Algumas existirão, certamente. Só procurando.

### h) Intervenção na reforma da música litúrgica

CM – Muitas das conferências e intervenções escritas de Manuel Faria estiveram ligadas à música litúrgica e às “convulsões” da reforma pós-conciliar. Qual foi o papel de Manuel Faria neste campo?

FF – Um compositor sério não podia contemporizar com certas coisas que se passaram. Ele sofreu muito com os atropelos que a pseudo-reforma fez à dignidade da música sacra. E levantou a voz muitas vezes. Ele, a falar, atirava-se!...

DP – Concretamente, lembro-me de, numa das Semanas Gregorianas de Fátima, estarmos os dois a assistir a uma conferência “demonstrativa” das modernidades de uma missa acompanhada com batuques e não sei que mais... Manuel Faria pediu a palavra e disse, alto e bom som: “isto está muito bem, mas é para o S. João de Braga, não para a igreja!...” E saiu pela porta fora!...

### i) Fontes de inspiração

CM – Qual era a fonte de inspiração de MF para as obras profanas?

FF – A grande fonte de inspiração era o povo. O Manuel era muito agarrado ao povo: pai e mãe eram realmente pessoas do povo e ele foi sempre fidelíssimo a essa herança. Era o gosto popular que o inspirava. Há uma coisa engraçada: nas obras mais simples, a uma ou várias vozes com acompanhamento, toda a modernidade está no acompanhamento! Parece que está a dizer: “o canto é do povo, mas o acompanhamento é meu!”.

DP – A modernidade não estava acessível a toda a gente. Eu próprio me lembro de, nos meus tempos de rapaz, ao tocar os acompanhamentos dos cânticos de Manuel Faria, me perguntar a mim mesmo: porque é que ele fez isto tão dissonante? Bem podia ter escrito acordes “mais redondinhos”, de modo que soassem melhor!...

FF – Nunca pensei assim. Pensava sempre ao contrário... Há uma obra do meu irmão, que talvez conheça: “Flores do Campo”<sup>2</sup>, com cânticos a Nossa Senhora. Esse livro é uma preciosidade.

DP – Eu lembro-me muito bem de um cântico desse livrinho, cuja harmonização muitas vezes me trouxe as lágrimas aos olhos! Era um acompanhamento simples, mas de uma extraordinária intensidade emocional.

FF – Para mim, a melhor coisa que lá está é “Oh Virgem que o mar acalmas”. Realmente, é espantoso.

DP – É a tal música “com substância”, de que falávamos há pouco.

---

<sup>2</sup> O título original é “Florinhas do Campo” trata-se de um conjunto de treze cânticos para o mês de Maria compostos para uníssono, duas e três vozes iguais e órgão. Foi editada em 1948 pela Tipografia “Missões Franciscanas” em Braga, contendo 19 páginas.



**j) Compositores preferidos**

CM – Para terminarmos a nossa conversa, que já vai longa, uma última questão. Quais eram os principais compositores preferidos ou admirados do Cón. Manuel Faria? Stravinsky, Bartók, Hindemith?

FF – Sim. Mas sobretudo os franceses. Também gostava dos alemães, mas a preferência ia para os franceses. Ele justificava-se, dizendo: “Isto também é nosso! são latinos”.

DP/CM – Resta-nos agradecer a amabilidade de nos ter recebido e as suas preciosas informações e comentários. Aqui deixamos a promessa de lhe trazer a partitura do *Tríptico*, logo que esteja pronta. Obrigada.

FF – Obrigado.

## A.2. Joaquim dos Santos

### Breve nota biográfica

O Rev. Dr. Joaquim Gonçalves dos Santos nasceu em Riodouro, Cabeceiras de Bastos em 1936 e faleceu no Hospital de Fafe em 24 de Junho de 2008.

Iniciou os seus estudos musicais no Seminário de Braga, tendo aí estudado Harmonia com Manuel Faria. Em 1963 foi para Roma, aí permanecendo até 1969, ano em que conclui o curso de Canto Gregoriano, Composição e Órgão. Durante esta estadia, manteve Manuel Faria a par das novas correntes da composição.

Para além de uma intensa actividade docente, por altura da morte de Manuel Faria, foi escolhido para “completar” parte da sua obra, nomeadamente:

- *12 Antífonas e salmos*;
- Orquestração da *Missa de Nossa Senhora de Fátima* (original para coro e órgão);
- *Missa em Honra de Nossa Senhora do Sameiro* (original para uma e duas vozes e órgão) apresentada por Joaquim Santos para coro a 4 vozes mistas e orquestra de sopros.

### Entrevista

Entrevista realizada pessoalmente, a 21 de Dezembro de 2007 às 13h00 em Braga.

Após a transcrição, o texto foi conferido pelos respectivos intervenientes.

Conversa informal entre JS e DP sobre Manuel Faria, evocando memórias do compositor.

DP – O Dr. Joaquim Santos foi o principal e mais directo discípulo de Manuel Faria.

CM – Que memória guarda dos seus estudos com Manuel Faria?

JS – São muitas, uma vez que estudei largos anos com ele, desde as primeiras lições de Harmonia até à minha ida para Roma.

DP – Pois eu também tive com o Dr. Faria as minhas primeiras lições de Harmonia, no ano de 1961-62, em S. Tiago.

JS – Pois foi! De lá, eu segui para Roma.

DP – Lembro-me perfeitamente dos seus conselhos para a realização dos primeiros exercícios – os que agora damos aos nossos alunos na iniciação ao Baixo Cifrado. Dizia-me o Dr. Faria: “Mantém as notas comuns e deixa-te de aventuras!”

JS – *Tertia numquam duplicatur*: a terceira nunca se duplica (embora às vezes até se duplique!)... Eu comecei com o David Oliveira e o Macedo. O David continuou, mas o Macedo, não... Foi um trabalho bastante duro ... mas com muita paixão.

DP – Eu lembro-me de ver o Dr. Santos apresentar-se também a tocar piano nas festas do Seminário!

JS – É verdade. Mas quando me comecei a dedicar mais a sério à composição – que me interessava mais –, o piano foi ficando para trás!....

CM – Voltemos a Manuel Faria. Como era ele enquanto professor?

JS – Manuel Faria era um compositor e professor extraordinário, com grande atenção e disponibilidade para os alunos. Tinha uma linguagem muito própria, utilizando uma escrita, ora mais complexa, ora muito simples.

DP – Foi precisamente esta capacidade de transmitir sentimentos profundos através de uma escrita muito simples que sempre me impressionou ao ler, sobretudo, os seus acompanhamentos da liturgia.

CM – Disse há pouco que Manuel Faria tinha uma linguagem muito própria. Ele impunha a sua linguagem aos alunos?

JS – Ele dava os seus conselhos e corrigia o que tinha a corrigir; mas, no fundo, dava liberdade a cada um para escrever com mais ou menos ousadia.

CM – Deixando as questões gerais, vamos ao *Tríptico*. Sabemos que recolheu algumas opiniões sobre esta obra, reflectindo certa estranheza pela linguagem utilizada.

JS – Ah! Sim! Em Roma... no meu segundo ano (em 1964, se me não engano), levei, a pedido do Dr. Faria, a partitura para entregar a um antigo professor dele, um grande organista – Ferruccio Vignanelli. Ele levou-a, viu a partitura e, dali a alguns dias, trouxe-a de volta e disse-me assim: “o

Padre Faria é um homem extraordinário, um grande artista; mas, esta música, eu não lha toco, porque não é do meu gosto”. Com toda a sinceridade e simplicidade, este grande professor, com perfil aristocrata, manifestou que essa música não passaria pelos filtros do seu gosto. É uma peripécia engraçada!

CM – Mas creio que mostrou a partitura a outro professor. Teve idêntica reacção?

JS – Não foi igual, mas também foi apontado um aspecto que parecia contraditório. Mostrei a partitura, desta vez, ao meu professor de Composição, que apreciou muito a obra no seu conjunto. Apenas punha em causa a possibilidade de uma fuga ser dodecafónica. Discutimos, enfim, falámos (eu não tinha autoridade nenhuma à beira dele) sobre a fuga. Era um compositor bastante moderno na linguagem; escrevia muito bem e com certo atrevimento. No entanto, nos seus critérios, uma fuga tinha de ser tonal – tónica, dominante, 6º grau, etc. e não dodecafónica ou atonal. Mas, no fim da nossa conversa e discussão, lá se mostrou, por assim dizer, rendido!... No final, ele deu-me a entender que a peça podia ser mesmo assim, com uma fuga numa linguagem não tonal.

CM – Procurando enquadrar a linguagem do *Tríptico*, no tempo em que Manuel Faria foi aluno no Pontifício Instituto de Música Sacra (PIMS), quais eram os autores estrangeiros de maior influência?

DP – Certamente Bartók, Stravinsky, Hindemith?

JS – Mas haveria também os italianos: Pizzetti<sup>3</sup>, que foi um grande compositor. Foi professor do meu professor de Composição. Ainda cheguei a conhecê-lo. Uma curiosidade: quando Pizzetti queria ouvir um trabalho seu como devia ser, chamava um aluno para o tocar no piano. Ora este Pizzetti deu aulas particulares ao Dr. Faria, creio que no primeiro ano da sua estadia em Roma, se me não engano. E, analisando o estilo de Faria, vemos lá a influência do Pizzetti, do Casella e outros.

CM – O Alfredo Casella<sup>4</sup> também foi professor de Manuel Faria?

JS – Não foi. Mas quero dizer que, embora não estivesse “na moda”, era um compositor muito influente nessa altura. Outros havia como, por exemplo, Malipiero<sup>5</sup>, que o não eram tanto.

CM – Depois do seu curso no PIMS, Faria manteve o contacto com os compositores italianos?

JS – Sempre. E a prova é que ele lá voltou, mais tarde. Eu sei que ele estava a par de tudo o que nos anos 60 se fazia em concertos ou se publicava em livros. Quando eu estava a estudar em Roma e nos encontrávamos cá, por altura das férias, ele dizia-me: “Oh Santos, tu informa-me do que se passa!”. Eu mandava-lhe programas de concertos; mandava também coisitas que eu ia fazendo e, por vezes, recortes de jornais com a minha crítica. Eu ouvia falar de um compositor (de cujo nome não me lembro agora), que era muito famoso pela música que escrevia para os filmes de Federico Fellini<sup>6</sup>. Agora já o admiro mais, mas na altura não lhe encontrava grande qualidade, apesar de ser muito chamado para os concertos de Santa Cecília. Era uma música comercial que me dizia.

DP – Era certamente o Nino Rota<sup>7</sup>...

JS – Era esse mesmo.

CM – O Dr. Santos conhece certamente o livro de Cristina Faria sobre o tio.

JS – Sim. Fez sobre ele a sua tese de mestrado em Ciências Musicais.

DP – Foi editada em 1997 pela Câmara de Vila Nova de Famalicão. Tem uma introdução interessante e o catálogo das obras.

---

<sup>3</sup> Compositor e professor italiano que viveu entre 1880 e 1968. Enquanto docente trabalhou no Conservatório de Parma, Instituto Musical de Florença, Conservatório de Milão e Academia de Santa Cecília.

<sup>4</sup> Compositor e pianista virtuoso italiano que viveu entre 1883 e 1947. Estudou em Paris, contactando com grandes nomes da música francesa e conhecendo obras que o deixaram fascinado. Trabalhou na Academia de Santa Cecília.

<sup>5</sup> Francesco Malipiero foi um compositor de óperas italiano que viveu entre 1882 e 1973. Em 1923, juntamente com Alfredo Casella e Gabriele D’Annunzio criou a *Corporazione delle Nuove Musiche*. Leccionou Composição em várias escolas.

<sup>6</sup> Cineasta italiano que viveu entre 1920-93. Muitas das suas bandas sonoras tiveram a colaboração de Nino Rota. Ao longo da sua actividade recebeu vários prémios e distinções pelo seu trabalho.

<sup>7</sup> Compositor italiano que viveu entre 1911-79. Ficou conhecido não só pelas suas obras, mas também por ter participado nos filmes de Federico Fellini (1920-93).

- CM – Vamos voltar à questão das linguagens. O *Tríptico* nada tem a ver com a primeira obra de referência – a *Missa Solene em honra de Nossa Senhora de Fátima*<sup>8</sup> – nem com as últimas obras corais.
- JS – Sem dúvida. Para o Dr. Faria não havia paragens. Ele estava sempre actualizado; perguntava-me por tudo o que se publicava. E lá ia eu, sobretudo à Ricordi, vasculhar tudo e ver o que havia de publicações novas. Às vezes mandava-lhe, além do que ele queria, alguns recortes de jornais. Lembro-me que um dia lhe mandei o recorte de um jornal com uma crítica muito favorável de uma peça do tal compositor de música para filmes, de que falei há pouco – Nino Rota. Mas eu disse assim: “Dr. Faria, não se acredite, que isto é mentira! A peça não presta!”. Realmente era música cronometrada para a duração de cada cena, que não me dizia nada. Para mim, aquilo eram farrapos... Aquele estilo é gongorismo, como se diz... mera retórica.
- DP – Mas há boa música de filmes.
- JS – Claro. Há bandas sonoras de filmes, que não desdizem da qualidade da música. Esse compositor até tem um concerto para harpa muito bonito.
- CM – O que é que levou Manuel Faria a voltar a Roma, já depois de um curso feito, depois de quase vinte anos de experiência? O que o fez voltar aos bancos da escola?
- JS – Ele nunca falou comigo sobre isso. Mas a resposta já está dada, na sua permanente actualização de que já falámos: ele estava a par de todas as correntes modernas, desde Stockhausen até à música electrónica, embora não tenha ido por esse caminho.
- CM – Foi realmente Petrassi que fez Manuel Faria voltar a Roma? Haveria alguma afinidade estilística entre os dois?
- JS – É verdade. Embora comesse por estudar com Enrico Vito na famosa Academia Chigiana em Siena, veio, pouco depois, trabalhar com Petrassi em Roma. O Petrassi também nunca enveredou pelas correntes de vanguarda, apesar de muito bem conhecer todas as técnicas! Foi certamente o prestígio deste grande compositor que atraiu Manuel Faria para a sua “actualização” em Roma. De resto, o próprio Luciano Berio<sup>9</sup> foi discípulo de Petrassi e, provavelmente, encontrou-se com Manuel Faria.
- CM – Manuel Faria esperou até 1960. Porquê tão tarde? Por questões de dinheiro?
- JS – Ora bem, se calhar, não pôde ir antes, senão tê-lo-ia feito, dada a sua preocupação de estar actualizado e sempre bem documentado. Penso que os seus afazeres e responsabilidades no Seminário de Braga não lhe deram oportunidade para ir mais cedo. O dinheiro também não era muito; o Dr. Faria levou sempre uma vida muito simples e austera.
- DP – Eu sei que o Dr. Faria era muito apegado à família e aos amigos. Talvez isso tenha tido alguma influência
- JS – Sem dúvida. Ele foi sempre muito apegado aos seus, sobretudo à sua mãe. Deixe-me acrescentar que ele foi convidado várias vezes, inclusivamente pelo próprio Mons. Anglès – que era o *Presida* do Instituto quando eu fui para lá – para aí ser professor e não aceitou, precisamente porque não queria deixar a mãe e estava muito comprometido com os trabalhos dele e com os amigos. Enfim, sentia-se bem aqui.
- CM – Foi preciso uma bolsa da Gulbenkian para “cortar amarras”. Como conseguiu a bolsa?
- JS – O Dr. Faria era muito amigo do Maestro Frederico de Freitas, que tinha grande apreço pelas suas obras. A influência que, nessa altura Frederico de Freitas tinha na Gulbenkian, certamente que facilitou a obtenção da bolsa e a estadia em Itália.
- CM – Temos aqui um enigma no título do *Tríptico*: “Tríptico para Órgão” na versão original e “Tríptico Litúrgico” na versão para orquestra.
- DP – De facto, é curioso que a palavra “litúrgico” apareça na versão que não é para a igreja e seja omitida na versão original – para o instrumento que tem uma ligação histórica à liturgia. Parece que deveria ser o contrário!

<sup>8</sup> Obra para quatro vozes mistas e órgão composta entre 1941-45 e estreada em Roma a 20 de Dezembro de 1945. Joaquim dos Santos fez, posteriormente a sua orquestração que foi estreada em Braga em Abril de 1984 pelo Coro da Sé Catedral do Porto e Orquestra Sinfónica do Porto, sob direcção do maestro Gunther Arglebe.

<sup>9</sup> Compositor italiano que viveu entre 1925-1993. Dedicou-se à música experimental, deixando uma vasta e importante obra para voz, seja coro ou poucos solistas.

- JS – Ora bem, eu não tenho autoridade para ler o que ele terá pensado. O que todos nós sabemos é que o Dr. Faria era uma pessoa muito inteligente. Ele sabia que em Lisboa, naquele tempo (e, se calhar, ainda hoje), havia algum desdém pelas pessoas do norte!... Era o que eu sentia com colegas de Lisboa...
- DP – Deixe lá, que eu também cheguei a ouvir queixas do Dr. Faria sobre esta atitude.
- CM – Terá sido então uma espécie de “catequese” dirigida ao público lisboeta?
- JS – Quem sabe? Talvez! Quando a versão orquestral do *Tríptico* foi apresentada na capital, os lisboetas não gostaram e as críticas foram muito esquisitas. Diziam que aquela peça de orquestra era para órgão e cheirava a música de igreja. Estavam informados, certamente, uma vez que fora escrita para um concurso nacional de composição.
- DP – O Dr. Santos esteve na estreia da versão orquestral do *Tríptico*?
- JS – Sim. Eu estive lá. O violinista, que era o Vasco Barbosa<sup>10</sup>, no final do concerto veio ter comigo para me cumprimentar, perguntando-me se eu era o Padre Faria. Respondi-lhe: “Não, não sou. Mas ele está por aí”. Eu não li os jornais. Apenas ouvi falar que teceram uma crítica, passe a expressão, com “dores de cotovelo”!
- CM – Mudando de assunto, temos aqui uma outra questão: Por que razão, nesse ano, a peça de concurso nacional de composição foi destinada ao órgão (*Tríptico* de Manuel Faria e *Sonata de Igreja para festejar a noite de Natal*, de Frederico de Freitas)?
- DP – Eu penso que se deve ao interesse da Gulbenkian pelo órgão de tubos, que se viria a traduzir nos primeiros restauros de órgãos históricos (Sés de Faro, Évora e Porto e Capela da Universidade de Coimbra) e na aquisição do órgão novo da Sé de Lisboa.
- JS – E talvez com a criação do Centro de Estudos Gregorianos.
- DP – Claro. O Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa – fundado pela Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Júlia d’Almeida – viria a ser a principal escola de Órgão em Portugal, onde leccionou Jean Guilou e, depois, Antoine Sibertin-Blanc, o pai da escola organística portuguesa. Além disso, não esqueçamos que Frederico de Freitas foi professor desta escola e presidente da Liga dos Amigos do Canto Gregoriano.
- CM – Já agora: concurso “Carlos Seixas”, porquê?
- DP – Julgo que, nessa época, Carlos Seixas era o compositor português mais conhecido além fronteiras. Embora já estivesse em curso a publicação da série *Portugaliae Musica* (o 1.º vol. das *Flores de Música* do P. Manuel Rodrigues Coelho<sup>11</sup> foi editado em 1959), Santiago Kastner<sup>12</sup> tinha já dado a conhecer Carlos Seixas<sup>13</sup>, através da publicação do 1.º vol. dos *Cravistas Portugueses* em 1935 e, do 2.º, em 1950.
- JS – Lembro-me de os ter comprado em Roma. E, se não me engano, trouxe um exemplar também para o Faria, porque ele também não sabia dessa publicação. E estes livros foram editados na Alemanha!...
- DP – Precisamente em Mainz, pela Schott.
- CM – Tínhamos aqui uma pergunta sobre a linguagem de obras anteriores ao *Tríptico*, por exemplo, da *Missa de Nossa Senhora de Fátima*.
- JS – Bom! Como já falámos, a primeira grande obra foi, certamente, a *Missa de N.ª S.ª de Fátima*. Foi estreada em Roma no fim da guerra, na versão original para coro e órgão. Depois (não me recordo se foi no mesmo ano), foi feita também em Viena.
- CM – E, mais recentemente, foi orquestrada pelo Dr. Santos e novamente apresentada em Roma.

<sup>10</sup> Filho do violinista Luís Barbosa. Depois dos estudos no Conservatório Nacional de Lisboa, obteve diversas bolsas para estudar no estrangeiro, alcançando vários prémios.

<sup>11</sup> Compositor e organista português que viveu aproximadamente entre 1555 e 1633. Em 1603 tornou-se organista da Sé de Lisboa e membro da Capela Real. Foi um dos mais importantes compositores ibéricos para tecla, desde Cabeçón.

<sup>12</sup> Macário Santiago Kastner foi um musicólogo inglês que viveu entre 1908 e 1992. Em 1934 que veio para Lisboa estudar a música antiga portuguesa. Para além de concertista e docente nas áreas de clavicórdio, cravo e outras disciplinas teóricas, destacou-se pelo seu contributo decisivo prestado na redescoberta da música portuguesa antiga e sua divulgação em vários países através de conferências, colóquios e numerosas publicações.

<sup>13</sup> Carlos Seixas (1704-72) foi o mais importante compositor português de música para tecla na primeira metade do séc. XVIII.

JS – É verdade. Foi um trabalho que me deu imenso gosto fazer.

CM – E, em termos de caracterização da linguagem?

JS – Digamos que às vezes vai para chavões do modernismo *A*, do modernismo *B* ou *C*. Mas é sempre o Faria. O seu talento e personalidade já lá estão.

DP – Mas não é o Faria dos anos 70.

JS – Claro que não. O que vem a seguir, vem porque ele estava ao par de tudo, ia assimilando novos elementos e estruturando a sua linguagem pessoal.

DP – A obra coral que, se calhar, melhor caracteriza a fase de maturidade de Manuel Faria é a colecção de *Responsórios da Semana Santa*<sup>14</sup>.

JS – Sem dúvida nenhuma. Noutro género, há uma grande obra que eu aprecio muito: o *Auto de Coimbra*<sup>15</sup>. Ouviu-o?

DP – Não. Conheço o título da obra, mas nunca a ouvi.

JS – Eu ouvi-a nas Caldinhas. Conheço a partitura e fiquei admirado, sobretudo com a orquestra. A encenação, as luzes etc. já não dependem do compositor. Mas os bons artistas pegam na música e ... como que a prolongam!... Como linguagem orquestral, fiquei maravilhado! Uma coisa extraordinária. Uma harmonia rica, com grande impacto, cheia de carácter. Uma obra expressiva, mas simples e com certa candura aqui e além. Sei que no princípio começava do nada com os ferrinhos; vinham depois os trombones e ia aparecendo a orquestra. Eu vim de lá encantado!

DP – Vindo para uma obra mais popular, lembro-me de ouvir a *Suite Minhota*<sup>16</sup> no Teatro Circo, em Braga, nos anos 60, dirigida pelo Maestro Silva Pereira.

JS – Também ainda há dias a ouvi. Mas essas obras têm sempre mais impacto. Poderíamos dizer que são “de pompa e circunstância”! Também o *Embaló para orquestra* é muito popular. Mas digo com toda a franqueza que, na altura, a *Suite Minhota* foi para mim uma coisa extraordinária! Mais tarde, depois de ouvir muita coisa, já ficava com a impressão de que o Faria a teria escrito de outra maneira.

CM – O *Embaló* é sempre baseado na melodia de Brahms?

JS – Ele fez várias versões, umas para vozes mistas e outras para vozes iguais ou masculinas, destinadas aos estudantes de Filosofia ou Teologia; mas utilizava sempre esta melodia.

DP – Lembro-me de a cantar regularmente nas festas de Natal.

DP – Celina, temos de libertar o Dr. Santos.

CM – Queria perguntar só mais uma coisa: tem em mente a orquestração do *Tríptico*?

JS – Não. Como disse, estive presente em Lisboa na estreia pela Orquestra da Emissora Nacional dirigida pelo Maestro Frederico de Freitas, mas ... já lá vão muitos anos.

DP – Obrigado, Dr. Santos. Além do gosto em conversar consigo, deu-nos informações preciosas.

JS – Muito obrigado.

DP – E voltaremos a bater-lhe à porta, mas para falarmos sobre as suas obras.

JS – Cá estarei sempre ao dispor.

CM – Muito obrigada!

<sup>14</sup> Trata-se de um conjunto de responsórios (para quatro vozes masculinas) para as solenidades da Semana Santa compostos em 1965 e editados em 1993. O manuscrito encontra-se na BGUC

<sup>15</sup> O *Auto da Fundação e Conquista de Coimbra* – ópera em 2 actos, sobre libreto de Campos de Figueiredo – foi composto em 1963 por encomenda da Câmara Municipal de Coimbra para as comemorações do IX Centenário da conquista de Coimbra aos Mouros.

<sup>16</sup> Obra de 1956 para grande orquestra com os seguintes andamentos: Malhão, Romance coreográfico (No alto daquela serra) e Romaria Minhota. A estreia deu-se em Lisboa no ano de 1958.

### A.3. Entrevista a Domingos Peixoto

#### Breve nota biográfica

Domingos Peixoto foi aluno de Manuel Faria, com o qual iniciou o estudo da Harmonia. Seguiria este professor ao estudar também no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma.

Com uma vasta formação em Música, obtida em diferentes escolas superiores portuguesas e estrangeiras, também em Órgão Domingos Peixoto conta com vários diplomas. Foi precisamente num desses curso que escolheu o *Tríplico* para integrar um programa de exame. Assim, a estreia desta obra deu-se em 1973 na Salle Molière, contígua ao Conservatório de Lyon. Para além disso, apresentou a obra em vários concertos que realizou, nomeadamente na Itália e Alemanha.

#### Entrevista

A presente entrevista resulta de dois momentos distintos, um, fruto de uma entrevista por email realizada em 10 de Outubro de 2007, outro, resultante de uma troca de impressões em Agosto de 2008.

CM – É bracarense e foi aluno de Manuel Faria. Fale-nos, antes de mais, do ambiente musical na sua cidade, no tempo de Manuel Faria.

DP – Braga tem uma tradição musical bastante rica, sobretudo na área da música sacra. Houve notáveis figuras nas gerações anteriores a Manuel Faria, como o P. Manuel Correia Alaio e o P. Alberto Brás. Mas, ao lado do compositor, havia nomes de grande prestígio, como os PP. Manuel Faria Borda e Benjamim Salgado, por exemplo.

CM – Conheceu o P. Manuel Faria no Seminário de Braga e com ele iniciou os seus estudos musicais.

DP – Sim. O Dr. Faria era conhecido por toda a gente, em Braga; era, indiscutivelmente, a pessoa mais respeitada e prestigiada no meio musical bracarense. Era uma pessoa muito acessível, simples e disponível. Lembro-me de lhe bater à porta, mais do que uma vez, para pedir uma peça de piano para acompanhar (como música de fundo) a declamação de poesia nas festas; geralmente dava-me duas ou três, para eu escolher. Também mais tarde, nos tempos da Faculdade de Filosofia lhe pedi bibliografia para a tese de licenciatura e, na sua biblioteca havia de tudo!...

CM – Que recordações guarda das aulas com Manuel Faria?

DP – Antes de mais deixe-me fazer uma rectificação. Com Manuel Faria iniciei apenas o estudo da Harmonia; os estudos musicais, já os tinha iniciado alguns anos antes. Embora fôssemos um pequeno grupo (lembro-me do Amílcar Vasques Dias<sup>17</sup> que, depois de tantos anos, viria a reencontrar aqui na UA em 1991); era um trabalho praticamente individual. Fazíamos os exercícios e íamos ter com ele para os corrigir. Tratava-se de aprender os primeiros passos no encadeamento de acordes e harmonização. Foi precisamente no regresso da sua segunda estadia em Roma. Só estudei com ele nesse ano lectivo, pois no ano seguinte deixei Braga.

CM – Sei que foi aluno do Conservatório. Qual era a relação de Manuel Faria com esta escola?

DP – O Conservatório Regional de Braga, fundado em 1960 pela Prof.<sup>a</sup> Maria Adelina Caravana Rigaud de Sousa, dava ainda os primeiros passos. O sonho de todos os estudantes que estudavam música era oficializar esse estudo no Conservatório. E havia alunos de Harmonia/Composição de Manuel Faria que estudavam outras disciplinas no Conservatório (Solfejo, Piano, etc). Respondendo à sua pergunta, havia uma certa tensão entre Manuel Faria e o Conservatório. Não sei ao certo as razões deste afastamento. Mas, para um compositor de alto nível, bom conhecedor do panorama musical europeu, tornava-se difícil conviver com as dificuldades e opções de um conservatório a dar os primeiros passos.

CM – Qual era o ambiente de concertos em Braga?

DP – Na cidade havia bons concertos – às vezes com músicos internacionalmente famosos - promovidos, quer pelo Círculo de Cultura Musical, quer pela Juventude Musical Portuguesa. Lembro-me, por exemplo de, à volta de 1967, ter encontrado Manuel Faria num recital de Piano

---

<sup>17</sup> Nasceu em 1945 e estudou nos Conservatórios de Porto e Braga. Posteriormente aprofundou a sua formação no estrangeiro e desenvolveu uma grande actividade artística e pedagógica. Actualmente é docente de Composição na Universidade de Évora.

- de Moura Limpany, que o deixou abismado com a interpretação do *Scherzo em dó# menor*, de Chopin.
- CM – Manuel Faria também era crítico musical?
- DP – Sim! E sem papas na língua! O que tinha a dizer, dizia.
- CM – Há alguma faceta da personalidade de Manuel Faria que queira destacar?
- DP – Era uma pessoa muito simples, austera mas bem-humorada. Era lutador aguerrido quando era preciso. Os primeiros tempos pós-conciliares não foram fáceis, pois houve quem lesse apenas “deve ser” e quem lesse apenas o “pode ser”. E o descabro provocou a sua intervenção em muitas conferências, artigos de opinião etc. Manuel Faria bateu-se por defender a qualidade da música sacra, o que se traduziu na fundação da Nova Revista de Música Sacra (NRMS), de que foi director até à morte. Lembro-me de uma destas discussões acesas numa conferência, em Fátima, por ocasião de uma das Semanas Gregorianas.
- CM – Tenho aqui um programa de um concerto conferência em que se encontraram...
- DP – Sim, tive o gosto de participar, como organista, numa dessas conferências. Foi na Igreja do Instituto Nun’Alvres (Caldas da Saúde), por ocasião de um encontro de coros do Arciprestado de Vila Nova de Famalicão.
- CM – Vamos agora à obra que motivou esta conversa: como teve conhecimento da existência do *Tríptico* para órgão? Em que contexto e quais as razões que o levaram a tocá-lo?
- DP – Eu conhecia as peças para piano. Mas, confesso que só tive conhecimento da existência da partitura do *Tríptico* em finais de 1972, numa conversa informal com o Rev. Dr. Sebastião Faria, primo do compositor, que me enviou pelo correio (para Lyon) uma fotocópia da “cópia italiana” (“*Trittico per Organo*”), em tamanho reduzido!
- CM – A cópia? Porque não o autógrafo?
- DP – Não sei. Nesse momento imaginei que fosse a única versão disponível. Tive o autógrafo apenas uns anos mais tarde, em data que não posso precisar ... creio que pouco antes dos concertos de 1990.
- CM – Qual foi a sua primeira reacção?
- DP – Um enorme contentamento e entusiasmo ao receber uma obra de envergadura de um autor a quem me ligavam laços muito fortes. Além disso, no estrangeiro as pessoas interessam-se muito pelas obras de compositores dos nossos países. Ao ter que escolher uma obra contemporânea para o exame final desse ano lectivo no Conservatório de Lyon, pensei, de imediato, no *Tríptico*.
- CM – A escolha foi sua ou do seu professor? O *Tríptico* era a única obra portuguesa do séc. XX que tinha em seu poder?
- DP – Como sabe, as obras conhecidas nessa época eram muito escassas. Eu tinha tocado já o Coral de Luís de Freitas Branco no Conservatório Nacional e tinha também a Sonata de Frederico de Freitas, que me tinha sido oferecida pela Fundação Calouste Gulbenkian, da qual eu era bolseiro. Quanto à escolha, eu pendia naturalmente para uma obra de um compositor a que me sentia tão ligado. Mas deixe-me contar-lhe que esta minha escolha ficou fortemente abalada pelo susto que apanhei ao folhear alguns compassos da Fantasia!...
- CM – Mas ainda não me disse de quem foi a escolha!...
- DP – É verdade. Perante esta hesitação mostrei as duas obras ao Prof. Louis Robilliard (o *Tríptico* de M. Faria e a Sonata de F. Freitas). O Coral de Freitas Branco estava fora de questão porque já o tinha tocado. E mais assustado fiquei, quando o Prof. Louis Robilliard me disse: “era interessante que tocasse precisamente essa 3.ª parte” ... a Fantasia e fuga!...
- CM – Então o Prof. Robilliard gostou da peça!
- DP – Ele sentou-se ao órgão e tocou partes do Prelúdio, partes da Meditação e o que foi possível do Final. Depois de ler várias passagens, disse: Manuel Faria escreveu esta obra para órgão a pensar na orquestral!... Mas a peça é muito interessante. “Allez-y”! Eu tinha alguma esperança que ele optasse pela *Sonata de Igreja para festejar a noite de Natal*, de Frederico de Freitas (que também lhe mostrei), bem mais fácil de ler. Mas ele não me deu qualquer hipótese de alterar a escolha: “Pas question!” A linguagem do *Tríptico* captou de imediato a sua atenção, o que não aconteceu com a Sonata de Frederico de Freitas.
- CM – Portanto, a escolha teve um empurrãozinho do professor!... Como decorreu o trabalho? Qual foi o resultado?



- DP – O trabalho de leitura e amadurecimento da obra foi muito duro. Mas o resultado foi muito bom. Deixe-me acrescentar que o presidente do júri era Gaston Litaize<sup>18</sup>, que já tinha dado um concerto em Fátima numa das *Semanas Gregorianas*. Não toquei o Prelúdio nem a Meditação devido aos limites de tempo.
- CM – Então foi esta a primeira audição. Qual foi a reacção?
- DP – É verdade. Foi na Salle Molière, anexa ao Conservatório Nacional de Região de Lyon, em Maio de 1973, em dia que não posso precisar. Os membros do Júri gostaram muito ... da obra e da surpresa!... Estavam à espera de um obra setecentista!... E saiu-lhe uma fantasia e fuga dodecafónica!... Também os colegas e pessoas que estavam a assistir aos exames apreciaram muito o estilo e a linguagem do *Tríptico*. Se até a música portuguesa era uma ilustre desconhecida, muito mais o era a contemporânea.
- CM – Quanto eu sei, Manuel Faria fez alterações na partitura. Estreou a obra com alguma dessas alterações ou tocou mesmo a versão integral?
- DP – É verdade. Foi mesmo a versão integral, sem qualquer simplificação do texto. Mas fiquei tão cansado, que não voltei a pegar na partitura nos anos imediatos!... Quando vim de férias, no Verão de 1973, M. Faria “puxou-me as orelhas” por eu não ter feito uma gravação para ele ouvir!... E eu “queixei-me” da quase inexequibilidade dos compassos 4-6 e 13-15 do Final, pedindo-lhe que revisse essas passagens, uma vez que, além de tecnicamente representarem um obstáculo quase intransponível, o movimento simultâneo de todas as vozes naqueles compassos ao andamento indicado, dava um excelente resultado na orquestra, mas não no órgão. Ele concordou e, durante o ano lectivo de 1973-74 (em data que não consigo precisar), enviou-me uma simplificação da parte da pedaleira e, simultaneamente, o acrescento do final da partitura. Tive em meu poder o autógrafo até pouco antes do Natal [2007], altura em que o entreguei à Dr.<sup>a</sup> Cristina Faria.
- CM – Portanto, Manuel Faria suprimiu algumas notas na pedaleira.
- DP – Na pedaleira, Manuel Faria suprimiu algumas notas e, após a apresentação do tema, alterou a própria linha do baixo.
- CM – Disse-me que Manuel Faria lhe mandou o acrescento do final da obra. Mas estou a ver a folha que lhe foi enviada e faltam os compassos finais, que também foram alterados.
- DP – Tem razão. O autor, ao chegar ao c.138, escreveu, simplesmente: “etc”. Não sei por que razão omitiu a modificação dos compassos finais.
- CM – Mas a sua “queixa” estendia-se aos manuais dessas mesmas passagens! Como surgiu a simplificação?
- DP – Claro que me continuei a “queixar”! Já depois do meu regresso definitivo de França, falei várias vezes com M. Faria sobre essa questão e ele concordou que os compassos 13-15 do Final eram impraticáveis no andamento indicado. O compositor pediu-me que escrevesse uma sugestão de simplificação para esses compassos e, eventualmente para os c.4-6, para que a obra não continuasse a amedrontar os organistas. Escrevi, de facto, essa simplificação; mas tive-a demasiado tempo em cima da minha secretária no Centro de Cultura Musical de Caldas da Saúde! Entretanto M. Faria faleceu, sem que lha tivesse mostrado. Mais tarde, entreguei-a ao irmão do compositor, Dr. Francisco Faria. Penso que o fiz antes do concerto de Roma, em 1988. Julgo que os organistas a quem foi entregue a partitura a partir desta data, receberam igualmente a minha simplificação dos manuais: Gianluca Libertucci, João Pedro Oliveira, P. Jorge Barbosa e Giampaolo Di Rosa.
- CM – Conhece mais alguém que tenha tocado o *Tríptico*? Que eu saiba, a obra continua a ser pouco tocada e, ao que parece, por causa desses dois compassos.
- DP – Um antigo aluno meu, o Doutor João Duque (actual director da Faculdade de Teologia da UCP – Braga), leu a obra para o Concurso da Juventude Musical Portuguesa de 1986 (salvo erro), mas

---

<sup>18</sup> Organista e compositor francês cego que viveu entre 1909-91. Discípulo de Marcel Dupré, arrecadou vários prémios durante a sua formação. Enquanto concertista desenvolveu intensa actividade em França e no estrangeiro. Leccionou no Instituto Nacional dos Jovens Cegos, no Conservatório Regional de Saint-Maur e na Schola Cantorum de Paris. Foi organista titular nas igrejas de Saint-François-Xavier, Saint-Cloud e da Basílica de Saint-Clotilde, em Paris.

- não a chegou a apresentar. O *Tríptico* continua “na gaveta”; não será só pela complexidade, mas essas duas passagens são muito difíceis. Com a simplificação a obra não deixa de ser difícil, mas fica ao alcance de qualquer organista com boa preparação técnica.
- CM – Sei que voltou a tocar o *Tríptico* mais tarde, já com as simplificações. Em que contexto?
- DP – Em 1988, por ocasião de uma estadia no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, toquei o *Tríptico* no órgão sinfónico da Chiesa del Gesù, num concerto organizado pelos estudantes do Collegio Internazionale del Gesù. Não conservei nenhum exemplar do programa. Das outras peças que toquei, lembro-me apenas da Fantasia *Ad nos ad salutarem undam*, de Liszt. Desta vez já utilizei a simplificação da pedaleira feita pelo autor e a dos manuais, feita por mim, com o prévio consentimento do Dr. Francisco Faria.
- CM – No ciclo de concertos que fez na Alemanha em Junho de 1990, tocou no dia 4 em St. Elisabeth (Wiesbaden) e em St. Peters-Kirche (Mainz), no dia 7 em Offenbach am Main, no dia 10 em Her-Jesu-Kirche Singen, e no dia 13 em Martinskirche.
- DP – Toquei o *Tríptico* a concluir um programa dedicado exclusivamente à música portuguesa para órgão, desde António Carreira, Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo e Carlos Seixas, até Freitas Branco, Frederico de Freitas e Manuel Faria. Foi organizado no contexto das comemorações de um aniversário da presença da Missão Portuguesa na Alemanha. O principal impulsionador desta presença organística nas comemorações foi precisamente o meu antigo aluno João Duque – de que falei há pouco - que então estava a fazer o doutoramento em Franckfurt.
- CM – Para além desses locais, lembra-se de ter tocado em mais algum?
- DP – Foi só nas cidades que mencionou.
- CM – Tendo realizado vários concertos, quais as principais reacções do público / músicos de que se recorda relativamente ao *Tríptico*?
- DP – Os concertos tinham público português e alemão. Os ecos que me iam chegando eram de que, entre as obras do séc. XX, o *Tríptico* era, sem dúvida, o que mais captou o interesse do público alemão, particularmente em Singen, onde o concerto foi organizado por uma associação alemã.
- CM – Vamos agora à questão do Instrumento. Tocou a obra várias vezes e, portanto, em órgãos com características diferentes. Quais os recursos indispensáveis para se tocar esta obra?
- DP – O instrumento indicado para esta peça é, sem sombra de dúvida, o órgão sinfónico. Mas isto não quer dizer que se não possa tocar num instrumento com outras características, recorrendo a maior ajuda de registantes e sacrificando parte do potencial expressivo, particularmente importante no Prelúdio. Dos instrumentos em que o toquei, lembro-me do órgão sinfónico da Igreja do Gesù em Roma e de um grande órgão barroco, todo mecânico, em Singen (no sul da Alemanha), neste caso, com a ajuda de uma pessoa de cada lado. Em 2001, o Prof. Giampaolo Di Rosa tocou-o no DeCA (UA) num instrumento com recursos bastante limitados, como sabe. Mas é indiscutível que a textura orquestral da obra pede um órgão sinfónico.
- CM – Havia algum órgão sinfónico em Portugal nessa época?
- DP – Sim. O da Basílica de Fátima, com 5 teclados e pedaleira, construído pela firma italiana Fratelli Ruffati, de Pádua, em 1952.
- CM – Que enquadramento faz desta obra na escrita para órgão no séc. XX em Portugal e/ou no estrangeiro?
- DP – Independentemente da admiração que tenho por Manuel Faria, acho esta obra fascinante. É um desafio à contradição de formas e linguagens. Disse-me, mais do que uma vez, que a fuga surgiu de uma espécie de aposta em compor uma fuga dodecafónica. Quanto mais analiso estas “contradições”, mais lógica e riqueza lá descubro, apesar de algumas passagens menos conseguidas, em termos de efeito organístico. No panorama nacional é caso único. No panorama internacional, não conheço tudo, mas creio que a originalidade da escrita do *Tríptico* lhe merece um lugar entre as obras de referência do séc. XX.
- CM – Obrigada.

## Concertos

Segue-se a informações sobre os concertos efectuados, a cujos folhetos e programas foi possível aceder. As indicações são copiadas tal como aí se encontram.

### ▪ **Maio | 1973**, Lyon (FRANÇA), Salle Molière

Estreia do *Tríptico para Órgão* de Manuel Faria, integrada nos exames finais do ano lectivo de 1972-73, dos alunos de Órgão do Conservatório Nacional de Lyon (classe do Prof. Louis Robilliard).

### ▪ **13 | Maio | 1988**, sexta-feira, 20h30, Roma (ITÁLIA), Chiesa del Gesù

Organização: alunos do Collegio Internazionale del Gesù<sup>19</sup>.

Programa:

#### I – PARTE

##### 1. Música portuguesa sec. XVI-XVII:

Manuel Rodrigues Coelho	Tento do oitavo tom natural
António Carreira	Canção a 4 glosada
Frei Pedro de San Lorenzo	Obra de 1.er tono de registro de mano derecha
Carlos Seixas	Tocata em dó maior

##### 2. Música portuguesa sec. XX

Luís de Freitas Branco	Coral para órgão
Frederico de Freitas	“... e os pastores O louvaram nos seus instrumentos” (della <i>Sonata de igreja para festejar a noite de Natal</i> )
<u>Manuel Faria</u>	<u>Fantasia e fuga (do Tríptico para Órgão)</u>

#### II – PARTE

Handel	Concerto em si bemol (transc. de Marcel Dupré)
Frescobaldi	Tocata para a Elevação
Liszt	Fantasia e fuga sobre o coral “Ad nos ad salutarem undam”

### ▪ **4 | Junho | 1990**, segunda-feira, 17h00, Wiesbaden (ALEMANHA), St. Elisabeth-Kirche

Organização: Comunidade Católica Portuguesa.

Programa:

#### I – PARTE

Manuel Rodrigues Coelho	Tento do oitavo tom natural
António Carreira	Canção a quatro glosada
Fr. Pedro de San Lorenzo	Meio registo de 3º Tom
Pedro de Araújo	Batalha do 6º tom
Carlos Seixas	Sonata em Lá maior (A Dur) Allegreto-Adagio-Allegro

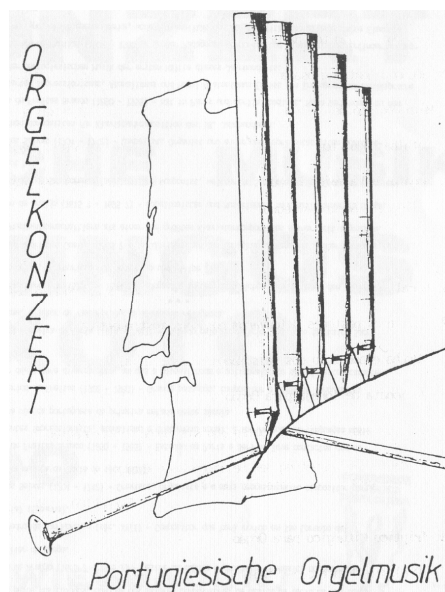
#### II – PARTE

Luís de Freitas Branco	Coral
Frederico de Freitas	“... e os pastores O louvaram nos seus instrumentos” Marcha e adoração dos Reis Magos (Passacaglia) (da <i>Sonata de igreja para Órgão</i> )
<u>Manuel Faria</u>	<u>Tríptico Litúrgico para Órgão (Prelúdio-Meditação-Final)</u>

<sup>19</sup> Situado na Piazza del Gesù, n.º45 – 00186, Roma.

Na fig.149 encontra-se a capa do folheto.

Fig.149



- **4 | Junho | 1990**, segunda-feira, 19h30, Mainz (ALEMANHA), St. Peters-Kirche  
Organização: Comunidade Católica Portuguesa.  
Programa: o mesmo do concerto anterior.
- **7 | Junho | 1990**, quinta-feira, 20h00, Offenbach am Main (ALEMANHA),  
Französische Reformierte Kirche  
Organização: Comunidade Católica Portuguesa  
Programa: o mesmo do dia 4 de Junho
- **10 | Junho | 1990**, domingo, 19h00, Singen (ALEMANHA), Her-Jesu-Kirche  
Organização: Gregoriuskreis der Orgelfreunde Singen e.V. e a Comunidade Católica Portuguesa.  
Programa: o mesmo do dia 4 de Junho, à excepção da *Sonata em Lá maior* de Carlos Seixas, que foi substituída pela *Fuga em Ré menor*, de Fr. José da Madre de Deus

Na fig.150 encontra-se a imagem do cartaz de divulgação.

Fig.150



- **13 | Junho | 1990**, quarta-feira, 20h00, Kaiserslautern (ALEMANHA), St. Martin-Kirche  
Organização: Comunidade Católica Portuguesa  
Programa: o mesmo do dia 4 de Junho.

### **Imprensa**

Relativamente ao último concerto, realizado a 13 de Junho de 1990, tivemos acesso a uma notícia que saiu no jornal *Diálogo do Emigrante* (Münster), no dia seguinte, na secção sobre Cultura. Sob o título “*Música Clássica portuguesa na Alemanha*”, apresentou os dados do folheto com o programa, ao qual acrescentou a seguinte introdução:

É duro, e de certo modo inédito, trazer música clássica portuguesa à Alemanha. Sabemos que é difícil que a nossa música (clássica ou outra) faça carreira neste País, onde os autores têm o ambiente conquistado e onde a formação musical está a milhões de quilómetros de distância da nossa. No entanto, Domingos Peixoto veio a Kaiserslautern participar nas festividades do Dia de Portugal, celebrado na zona Consular de Frankfurt e aproveitou para tocar também em Wiesbaden, Mainz, Offenbach, Singen, além de Kaiserslautern, claro.

#### A.4. Jorge Barbosa

##### Breve nota biográfica

O Rev. Dr. Jorge Alves Barbosa é sacerdote da diocese de Viana do Castelo. Discípulo de Manuel Faria, estudou no Pontifício Instituto de Musica Sacra, em Roma. Nos seus concertos costuma orientar a programação tendo em conta a perspectiva litúrgica, pedagógica, e a escolha e estruturação dos programas. Foi um dos discípulos mais próximos do compositor e um dos organistas que se interessaram pelo *Tríptico*, tendo-o estudado e interpretado publicamente o primeiro andamento, vindo depois a escrever um artigo sobre ele. Sobre a mesma obra fez uma cópia manuscrita.

##### Entrevista

Entrevista por email realizada no dia 1 de Agosto de 2008.

CM – Que memória guarda dos seus estudos com Manuel Faria?

JB – Teríamos que desenvolver a questão em diversos pontos pois com ele estudei muitas e diversificadas matérias ao longo de seis anos: Canto Gregoriano, História da Música, Piano, Órgão e Composição. Para cada uma destas teria uma história... para além do mais colaborei com ele, como organista acompanhador, quer no contexto do Seminário Conciliar de Braga onde se desenvolveram os meus estudos com ele quer com o Grupo Coral de Azurém – Guimarães. A acompanhar este Grupo Coral guardo na memória a última aparição pública de Manuel Faria em Vila Praia de Âncora a 10 de Junho de 1983. O Dr. Faria e o seu coro foram convidados a executar a parte litúrgica do Encontro de Coros do Norte de Portugal; ao chegar, já muito debilitado e com um ar que preocupou a todos, perguntou se estava por ali o Jorge. Fui ter com ele e acompanhei o Coro. Desde então nunca mais o vi. Faleceu menos de um mês depois. Genericamente, como aluno, tive cadeiras que eram comuns aos colegas e outras individuais: ele era um professor exigente, com um elevadíssimo sentido de humor, mas com a consciência de que a maior parte dos alunos, mesmo alguns que agora se exibem como seus alunos, não ligava então muito aos seus ensinamentos e muito o fizeram sofrer. Eram tempos difíceis, além do mais: anos 1975-1980! Eu era o seu único aluno de Piano e, tendo manifestado interesse em aprender também algo de órgão no meu processo de formação de Seminário, ele acedeu e ainda trabalhámos alguma coisa nos meus dois últimos anos de Seminário. Aí tive oportunidade de abordar algum repertório bem como realizar a versão para órgão com pedaleira de duas das suas missas, particularmente a *Missa Cum Jubilo* e a *Missa Votiva* que executámos várias vezes então. No entanto, muita da aprendizagem que tive com ele, nomeadamente em Composição, foi em conversas particulares quer no gabinete dele que eu tinha a liberdade de frequentar, até para ir buscar partituras com que acompanhava as transmissões radiofónicas, quer nas viagens por causa dos coros. De resto haveria muitas outras histórias...

CM – Como conheceu o *Tríptico*?

JB – Conheci-o aquando da execução na sua versão orquestral em 11 de Junho de 1974, no Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga; foi ainda antes de iniciarmos um relacionamento, a partir do ano lectivo de 1974-75 e que só terminaria com a morte do compositor. Logo nos anos seguinte assumi a responsabilidade da música litúrgica no Seminário Conciliar que mantive nos cinco anos seguintes com a decorrente ligação ao Dr. Manuel Faria. Na ocasião, pouco conhecia da obra de Manuel Faria para além da música litúrgica que se cantava; soubera, antes, da existência do *Tríptico* pela leitura de um livro da colecção RTP, *O que é a Música* de Manuel Valls Gorina, que, em suplemento sobre compositores portugueses, referia as obras de Manuel Faria: *Suíte Minbota, Jacob e o Anjo* e *Tríptico*. Na ocasião, nem sabia que se tratava de um original para órgão, nem que o título era mesmo *Tríptico Litúrgico*. Eram tempos em que o acesso à informação era quase nulo e eu era muito jovem ainda.

CM – Chegou a comentá-la com o compositor?

JB – Apenas me recordo de ter falado com ele aquando da referida execução, de termos apontado a dificuldade de audição de uma obra tão difícil; ele normalmente ria-se e ficava naquela ideia de que um dia a gente viria a gostar. No entanto, já era trivial dizer-se que o Dr. Faria fazia música

- muito dissonante... Durante os mais de seis anos em que privei com ele nunca falámos das obras que estavam para além do nosso trabalho na música litúrgica. Dessas, sim, falávamos. Das outras não porque quase ninguém as conhecia então.
- CM – Interessou-se pela obra e fez um interessante estudo da partitura. Quer fazer um comentário à obra? A forma, os materiais temáticos...
- JB – O interesse pela partitura organística resultou de um pedido no sentido de a copiar a limpo, a partir de um manuscrito que sabia não ser do autor pois eu conhecia bem a sua grafia musical. Eu já era conhecido pela qualidade da minha grafia musical e daí o pedido de um trabalho que terminei em finais de Julho de 1990. Só muito mais tarde é que tive oportunidade de me interessar mais pelo *Tríptico Litúrgico* aquando da execução pelo organista Giampaolo Di Rosa que entretanto conheci, de que tive acesso a uma gravação privada. A primeira versão deste artigo destinava-se ao “boocklet” de uma eventual edição discográfica pelo referido organista que chegou a ser pensada, mas não se concretizou. A versão actual foi preparada para publicação na *Revista “Estudos”* do Centro Académico da Democracia Cristã, da Universidade de Coimbra, com quem tenho colaborado ultimamente. Creio que depois do que escrevi no artigo que refere anteriormente não será fácil fazer um comentário breve.
- CM – A linguagem do *Tríptico* é muito peculiar. Na estreia da versão orquestral (1968), a crítica lisboeta apontou o dedo a um certo impressionismo ultrapassado. Partilha desta opinião?
- JB – Sim, talvez, se falarmos do *Prelúdio* e talvez um pouco a *Meditação*, na versão orquestral, se bem que não possa concordar com o adjectivo “ultrapassado”. Muito se escreveu nesse tempo de carácter impressionista e continuou a escrever. Estamos perante a maledicência e curteza de vistas que sempre caracterizou os meios lisboetas que sempre procuraram camuflar a ignorância com uma pseudo vanguarda. Este modo de falar era um pouco o de Manuel Faria e por isso ele era ali incómodo, um intruso, tendo sofrido então, como eu e outros sofremos. Voltando ao “impressionismo” já não diria o mesmo da versão organística que francamente prefiro. É mais pura e mais autêntica dentro do pensamento do autor. Penso que o colorido orquestral vai muito para além do original e desvirtua-o em alguns pontos. É esse o impressionismo que os tais comentadores conseguiram detectar: será pela utilização da harpa e das cordas em trémulo lembrando o *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*? Como se bastasse isso para se apelidar uma obra de “impressionista”. O Final, na sua versão orquestral, em minha opinião, claro, fica muito a dever ao original organístico e nada tem de impressionista.
- CM – Quer fazer um comentário sobre o enquadramento do *Tríptico* no contexto da composição em Portugal?
- JB – Esta resposta dava pano para mangas... Já fiz uma tentativa nesse sentido, no citado artigo. É claro que não se pode enquadrar na composição organística porque praticamente não existe em Portugal no séc. XX, salvo a excepção de algumas incursões de Luís de Freitas Branco e Frederico de Freitas. É curiosa uma aproximação a alguns recursos estilísticos da literatura organística ibérica da renascença que, ao tempo, não era assim tão conhecida como isso. Do ponto de vista da linguagem, está a léguas de distância quer da tradição quer dos outros dois autores. O *Tríptico Litúrgico* pode situar-se no contexto de uma abordagem muito peculiar da dodecafonia pelo autor que não temia ultrapassar os cânones estritos da técnica dodecafónica para ceder ao lado expressivo. Compare-se com outras obras como as *Quatro Peças para Piano*, de 1961 revistas em 1978. Aliás, é sabido que Manuel Faria tinha o grande desejo de que se viesse a escrever música litúrgica no estilo dodecafónico, mas o certo é que nunca o tentou.
- CM – E no contexto da composição organística europeia? Para além dos organistas compositores franceses – com particular destaque para Messiaen – encontra referências a outros compositores ou organistas de outros países?
- JB – A referência a Messiaen não é assim tão directa; vejo-a particularmente na *Meditação*; os outros compositores franceses orientaram-se preferentemente pela modalidade gregoriana como aconteceu também com o alemão Hermann Schroeder; haverá alguma aproximação ao Hindemith das *Sonatas*? Os italianos estão noutra onda com particular relevo para o modalismo de Bartolucci e seus discípulos já anunciado pela obra de Marco Enrico Bossi e o quase desconhecido criador da escola organística do Pontifício Instituto de Música Sacra, Raffaele Manari.

- CM – Quanto à versão orquestral, esteve presente no concerto de 1974. Qual foi a sua reacção perante a audição da obra? Lembra-se da reacção dos músicos, do clero, do público em geral, da Imprensa?
- JB – Em todos nós foi de estranheza, mas também de um grande respeito e admiração, pois a qualidade e sinceridade do compositor não estavam em causa. É claro que a obra foi aplaudida. No momento eu não tinha condições para avaliar a execução, mas duvido que tenha tido grande qualidade pois estávamos numa época de crise das orquestras e a preparação não seria a suficiente para uma obra daquela envergadura. Retenho a imagem de um maestro “com a cabeça na partitura” para seguir a conhecida tirada de Busoni que o Dr. Faria gostava de citar.
- CM – O *Tríptico* foi novamente apresentado em Braga 10 anos mais tarde. Lembra-se do concerto e das reacções?
- JB – Não estive no concerto e portanto não posso dizer nada a esse respeito.
- CM – Por essa altura era aluno do Conservatório de Música do Porto. Lembra-se de alguma reacção ou comentário à apresentação do *Tríptico*?
- JB – Não se falava de Manuel Faria no Conservatório do Porto. O facto de eu ser considerado seu discípulo trouxe-me alguns problemas, creio que muitas invejas e levou mesmo a que eu tivesse de abandonar a classe de Composição. É uma época muito triste e que partilho em solidariedade com o sofrimento que conhecemos também do Dr. Manuel Faria. De resto é para esquecer.
- CM – Quer comentar a linguagem do *Tríptico* relativamente a outras obras de referência do autor?
- JB – Como disse anteriormente, poderíamos situá-la no contexto de outras obras em que o autor abordou a linguagem dodecafónica, creio que, mais como experiência que por convicção. Não disponho de meios para fazer um comentário desses porque não tenho acesso às partituras de outras obras de que ela se aproxima. No entanto, algo deve ser dito a respeito da “linguagem” musical de Manuel Faria: ele foi sempre um homem à procura de algo, revelando por vezes certa rudeza e insegurança já comentadas então por Frederico de Freitas e reconhecidas por ele próprio nas conversas que tinha comigo. O seu objectivo orientava-se particularmente para a modalidade e para uma grande simplicidade e transparência que se podem encontrar em obras do final da sua vida, obras que o aproximam bastante do estilo do seu professor Licínio Refice, que ele muito admirava, e de Hermann Schroeder que conheceu pouco tempo antes de morrer. Mostrou-me algumas pequenas partituras deste último e quando escrevia a *Missa em Honra de S. Jorge*, dizia-me que estava a encontrar o seu caminho e a escrever a música que gostava, lamentando não ter tempo para rever muitas das obras escritas anteriormente. A leitura dessa obra pode esclarecer isto. Quando se aproximava a oportunidade de se dedicar a esse trabalho de revisão acabou por falecer. Penso que a sua obra perdeu bastante com isso, pois estou convencido de que ele limaria então muitas arestas e limparia alguns elementos mais “picantes” que fazem as delícias de alguns apreciadores.
- CM – Obrigada.

## Concertos

### ■ 14 | Abril | 2003, segunda-feira, 21h30, Valença, Igreja de Santo Estêvão

#### Programa:

*Prelúdio e Fuga em Sol menor* – Dietrich Buxtehude (1637-1707)

Como cordeiro levado ao matadouro e como ovelha ante aqueles que a tosquiavam, assim Ele não abriu a boca...

*Coral "Ó Cordeiro inocente"* – J. S. Bach (1685-1750)

E Jesus disse: "Não choreis por mim, chorai antes por vós e pelos vossos filhos"

*Coral "Homem, chora tens pecados"* – J. S. Bach (1685-1750)

Compadecêi-vos de mim, ó Deus, pela vossa bondade; pela vossa grande misericórdia, apagai os meus pecados (Salmo 50)

*Coral "Tem piedade de mim, Senhor"* – J. S. Bach (1685-1750)

*Evocação da Capela Sistina* – Franz Liszt (1811-1886)



Senhor Deus, fonte e origem de todo o bem, dai-nos um coração renovado para que possamos agradecer-vos em tudo o que fazemos.  
*Coral "Ó Deus Santo"* – Johannes Brahms (1833-1897)  
 Não aceitastes sacrifícios nem holocaustos pelos pecados, mas destes-me um corpo.  
 Então eis-me aqui para fazer a vossa vontade!  
*"Jésus accepte la souffrance"* – O. Messiaen (1908-1992)  
 Eu sou o Senhor que conheço o íntimo dos corações e dou a cada um segundo as suas obras...  
*Prelúdio do "Tríplico Litúrgico"* – Manuel Faria (1916-1983)  
*Toccata e Fuga op. 59, n. 5 e 6* – Max Reger (1873-1918)

## NOTAS DO PROGRAMA

O presente concerto pretende constituir-se como oportunidade para uma meditação sobre a Paixão de Jesus Cristo e a sua relação com a vida de cada crente, aliás dentro do objectivo e estruturação que normalmente norteia os meus concertos temáticos e a quadra em que se insere.

Articula-se na base de três pilares fundamentais: um "Prelúdio e Fuga" como introdução e ambientação para o espaço litúrgico em que se desenrola; a "Evocação da Capela Sistina" de Liszt que não é mais que a ressonância dos cânticos do Coro Pontifício de Roma na mente do compositor, autor também de uma "Via Crucis" para órgão e coro; aqui escutamos os ecos dos conhecidíssimos cânticos "Miserere" de Gregório Allegri e "Ave Verum Corpus" de W. Mozart. A "Toccata e Fuga" de Max Reger, como conclusão, poderia introduzir-nos também no ambiente festivo da ressurreição.

Entre estes três pilares, temos dois grupos de três peças: o primeiro grupo com três Corais de Bach que exprimem o ambiente penitencial, delineado pelos textos que lhes servem de comentário; o segundo grupo apresenta três estados de alma de outros tantos compositores de linguagem musical mais recente: Brahms, Olivier Messiaen e o compositor bracarense Manuel Faria, também com o respectivo comentário.

A Paixão de Cristo foi uma inspiradora privilegiada do repertório musical e organístico, de que são testemunha paradigmática os inúmeros Corais de Bach e as grandes Oratórias sobre a Paixão de Cristo, segundo S. Mateus e S. João, deste mesmo compositor. Tratava-se, em qualquer dos casos, de uma forma de ajudar a meditação dos textos sagrados e num contexto predominantemente litúrgico. É esse o nosso objectivo: criar um ambiente de fruição artística, sem dúvida, mas também de uma experiência espiritual para a qual a música permanece um inestimável e insubstituível veículo. Afinal, restituir à própria liturgia aquelas obras que dela e para ela nasceram.

[Jorge Barbosa]

## A.5. Giampaolo Di Rosa

### Breve nota biográfica

Nascido em 1973 na Itália, Giampaolo Di Rosa tem uma formação musical multifacetada, sendo pianista, organista, cravista, improvisador, compositor, analista musical e professor. Com uma virtuosidade técnica fora do vulgar, tem-se apresentado em concertos em Portugal e no estrangeiro. É de salientar a preocupação que mostrou em tocar obras de autores portugueses.

### Entrevista

Esta entrevista foi realizada por email a 13 de Fevereiro de 2008.

CM – Como tomou conhecimento o *Tríptico para Órgão* de Manuel Faria? Em que contexto(s) o tocou?

GR – Tomei conhecimento através do meu amigo o Dr. Isaías Hipólito<sup>20</sup> que me mostrou a partitura e ma enviou por correio. Por sua vez, creio que ele descobriu a obra pelo Prof. Domingos Peixoto. Toquei-a pela primeira vez, depois de a ter estudado ao longo de três semanas na Alemanha, por ocasião de alguns concertos feitos em Portugal no ano de 2000 [2001].

CM – Pode indicar as datas e locais da sua apresentação? Se tiver os programas dos concertos, pode enviar-me uma cópia?

GR – Foi no ano de 2000 [2001], entre Novembro e Dezembro se me não engano.

Os lugares foram:

- Sé de Lisboa;
- Sé de Leiria;
- S. Martinho de Cedofeita, no Porto;
- Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Os concertos de Leiria e Lisboa foram gravados mas nunca se chegou a fazer nada de concreto, nem eu tenho as gravações, que portanto não podem ser utilizadas<sup>21</sup>.

Os programas estão, provavelmente, na Alemanha.

CM – Enquanto organista, qual a sua opinião relativamente a esta obra?

GR – No contexto em que surgiu o *Tríptico*, trata-se de uma obra interessante para órgão.

A linguagem refere-se, claramente, a determinados tópicos que, hoje em dia, podem ser considerados desactualizados, nomeadamente no que respeita à dodecafonia.

Sem dúvida que esta obra oferece um bom equilíbrio entre o tecido contrapontístico e o tratamento sinfónico.

CM – E como compositor?

GR – Há melhores compositor do que eu no teu País!

CM – Esta obra foi poucas vezes apresentada ao público. Na sua opinião, a que se deve esse facto?

GR – Não sei. Mas com certeza que não será por ser uma obra “demasiado difícil” do ponto de vista técnico. Se assim fosse, nunca se poderiam ouvir obras como as de Messiaen que, pelo contrário, são tocadas em Portugal.

Trata-se claramente daquela que pode ser considerada uma das razões principais – que eu próprio já comentei com o Prof. João Pedro Oliveira – é que a história recente demonstra que para alguém ser reconhecido como “compositor para órgão” é necessário que toque em primeira-mão as próprias obras e/ou ter organistas de confiança que as toquem regularmente nos programas de concertos.

Um outro motivo está relacionado com o facto de ainda se considerar o repertório contemporâneo – para não falar da improvisação – como um ponto parcial ou até facultativo para conhecer, analisar e tocar. Sobretudo no órgão existe ainda a mentalidade “especialista” de considerar ou apenas a música antiga, ou o eixo Bach-Franck-Mendelssohn, ou, no âmbito da

<sup>20</sup> Foi aluno de M. Faria e Joaquim dos Santos nos Cursos de Piano e Canto Gregoriano no Seminário Conciliar de Braga. Foi organista e director dos serviços litúrgicos da Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma. Pertence ao Ançãble – grupo dedicado à interpretação de música sacra portuguesa dos séc. XVI-XVII.

<sup>21</sup> Os concertos realizados em Leiria e Lisboa foram gravados pela Antena 2, tendo sido passados na rádio, no mês de Fevereiro de 2008, na rubrica Prata da Casa, sob o tema “A música para Órgão em Portugal V e VI”.

música contemporânea, apenas uma percentagem extremamente reduzidas do repertório existente. Tudo isto é claramente limitador para a divulgação do repertório organístico que é o maior em absoluto em comparação com qualquer outro instrumento.

CM – Conhece a versão desta peça para orquestra? Se sim, qual a sua opinião?

GR – Não a conheço.

CM – Obrigada.

## Concertos

Giampaolo Di Rosa apresentou a obra no ano de 2001 em várias cidades portuguesas, nomeadamente:

- Sé de Lisboa, a 1 de Dezembro de 2001;
- Sé de Leiria, a 28 de Novembro de 2001;
- S. Martinho de Cedofeita, no Porto, a 2 de Dezembro de 2001, 18h00;
- DeCA, na Universidade de Aveiro, a 3 de Dezembro de 2001, 18h00.

Desses concertos, foi possível consultar os que abaixo são transcritos.

Apenas um concerto refere o encerramento com um momento de improvisação. No entanto, Giampaolo Di Rosa acostumou o público a encerrar os concertos com improvisação, sendo pois provável que outras vezes o tenha feito ainda que não conste dos programas.

- **23 | Novembro | 2001**, sexta-feira, 21h15, V. N. de Famalicão, Igreja Matriz (Velha)  
Organização: Associação Cultural Manuel Faria, com o patrocínio da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão e o apoio de Serafim da Silva Jerónimo & Filhos, Lda.<sup>22</sup>

Programa:

Pedro de Araújo	<i>Obra do 6º tom sobre a batalha</i>
J. S. Bach	Da “Oferenda Musical” <i>Ricercare a 3 vozes; fuga; cânone a 4 vozes.</i> <i>4 duetos</i>
F. Liszt	<i>Fantasia e fuga sobre Bach</i> (versão sincrética de Jean Guillou)
<u>M. Faria</u>	<u><i>Tríptico Litúrgico</i></u> <sup>23</sup> <i>Trechos de M. Faria para o Advento (Órgão e Barítono)</i> <sup>24</sup>

- **28 | Novembro | 2001**, quarta-feira, Leiria, Sé Catedral

Organização: Associação Cultural Manuel Faria.

Programa:

C. M. Widor	<i>VI Sinfonia</i> (op.42) <i>Allegro – Adagio – Intermezzo – Cantabile – Cantabile</i> [sic]
Jean Guillou	<i>Hyperion</i> <i>Les feux du silence – Agni Igni</i>
Joaquim dos Santos	<i>Improvisação</i>
<u>Manuel Faria</u>	<u><i>Tríptico Litúrgico</i></u> <u><i>Prelúdio – Meditação – Final</i></u>

<sup>22</sup> Empresa bracarense fundada em 1932 e dedicada à fundição de sinos. A partir de 1972 começa a importar órgãos electrónicos não só para igrejas mas também para conservatórios e particulares.

<sup>23</sup> Apenas foi tocado o segundo andamento: Meditação.

<sup>24</sup> No programa não consta o nome do barítono que interpretou a obra; no entanto, sabemos que foi José Carlos de Miranda.

▪ **1 | Dezembro | 2001**, sábado, 21h30, Lisboa, Sé Patriarcal

Organização: Associação Cultural Manuel Faria

Programa:

I – PARTE

Pedro de Araújo *Obra do 6º tom sobre a batalha*

Joaquim dos Santos *Improvisação*

Manuel Faria *Tríptico Litúrgico*

Prelúdio – Meditação – Final

II – PARTE

Jean Guillou *Hyperion*

Hermes – Les feux du silence – Phlogistique de l'âme – Agni ignis

▪ **2 | Dezembro | 2001**, domingo, 18h00, Porto, Igreja da Cedofeita

Organização: Associação Manuel Faria com o apoio da empresa Perpicola (Etiquetas e autocolantes, Lda.), bem como da Igreja da Cedofeita

Programa:

C. M. Widor *VI Sinfonia (op.42)*

J. Guillou *Eloge*

M. Faria *Tríptico*

As notas ao programa deste concerto, da autoria de Cândido Lima<sup>25</sup>, são especialmente dedicadas a Manuel Faria. Após uma referência ao intérprete e autor de *Eloge* – Jean Guillou – são traçadas as linhas essenciais da biografia de Manuel Faria e da importância da sua obra no panorama da composição em Portugal no seu tempo.

Apresentamos, de seguida, esse texto.

A produção de Manuel Faria como compositor alargou-se aos mais variados domínios da expressão musical, da música pura à música funcional e de circunstâncias, da música coral e sinfónica à música de ópera: missas em latim e em português para coros com órgão orquestra, motetes, responsórios, inúmeros cânticos religiosos destinados às cerimónias litúrgicas; entre as centenas de breves páginas de música religiosa popular que escreveu não raras vezes se podem encontrar pequenas jóias de música coral. O tratamento coral e sinfónico da música popular foi uma constante das suas preocupações, quer integrando-se quer estilizando-se em obras de formação sinfónica, quer em formações corais, domínio em que Manuel Faria está na primeira linha dos compositores portugueses.

Um melodista nato, manejando com destreza uma certa técnica contrapontística, os modelos clássicos e algumas aquisições das primeiras décadas deste século nomeadamente a politonalidade, processos neoclássicos, a série de doze sons, Manuel Faria consegue imprimir à sua música o carácter a um tempo popular e erudito, numa síntese por vezes extremamente eficaz. Isto está já presente nas obras da juventude, antes de partir para Roma, ainda autodidacta, e cuja inspiração melódico-harmónica e até formal, não é inferior a muito do que vira [sic] a compor bastantes anos mais tarde. É sobretudo de raro requinte o seu tratamento de pequenas formas populares ou textos latinos, do melhor género em Portugal. Uma sólida formação clássica reflecte-se não só na obra de compositor (estética e filosoficamente inacabada) como na sua actividade crítica servida por uma aguda compreensão do fenómeno interpretativo (é vulgar [sic] a sua sensibilidade e perspicácia), e por uma expressão literária que lhe advém de sólida formação humanística.

---

<sup>25</sup> Nasceu em 1939 e começou por estudar música (Piano e Composição) em Braga, onde foi organista na sé catedral por muitos anos. Foi aluno de Manuel Faria.

Manuel Faria foi indubitavelmente um dos maiores músicos portugueses, cujo talento de compositor, circunstâncias e factores impediram de desenvolver e realizar integralmente, facto que uma intensa actividade nos mais variados sectores musicais explica em parte. Este enorme talento de compositor tem sido, efectivamente, ofuscado por outras actividades (sem esquecer o fantasma do binómio Lisboa-província, disso vítima Manuel Faria), mas que a sua produção múltipla e multifacetada deixa claramente adivinhar.

A resposta para um certo inacabamento do seu pensamento (no sentir de ir mais longe, mais ao fundo das coisas), estará nos sistemas dentro dos sistemas, de esquemas, desde as estruturas mentais às estruturas do Estado, passando pelos sistemas políticos, religiosos, culturais, económicos, e passando, muito provavelmente, por opções pessoais. Isto independentemente de legitimamente se conservar na órbita do neoclassicismo e do nacionalismo musical que se não afastaram compositores da mesma geração ou das mesmas tendências: Lopes Graça, Frederico de Freitas entre outros, ao lado de quem Manuel Faria, como músico “tout court”, deve definitivamente ser colocado.

▪ **3 | Dezembro | 2001**, segunda-feira, 18h00, auditório do DeCA (UA)

Organização: AMPO – Associação Musical Pro Organo – com o apoio da Associação Cultural Manuel Faria.

Programa:

Pedro de Araújo (?-1684) *Batalha do 6º tom* (versão improvisativa do intérprete)

Johann Sebastian Bach (1685-1750) *Ricercar a 3 voci* (Musikalisches Opfer, n.º1)

Franz Liszt (1811-86) *Prelúdio e fuga sobre BACH*

Joaquim dos Santos (1936-2008) *Improvisação*

Manuel Faria (1916-83) *Tritico para Órgão* (1963) Prelúdio-Fuga-Final (fantasia e fuga)

Jean Guillou (n.1930) *Hermes* (1ª parte de “Hesperion”)

Improvisação sobre BACH e sobre um tema dado.

## A.6. Gianluca Libertucci

### Breve nota biográfica

Organista italiano, nascido a 1967 diplomou-se em Piano, Composição e Direcção Coral. Actualmente está nomeado para professor de Órgão e Composição Organística no Conservatório A. Steffani de Castelfranco Veneto. Para além disso, é organista na Basílica de S. Pedro, no Vicariato da Cidade do Vaticano e organista substituto para as celebrações litúrgicas do Santo Padre.

Tomou conhecimento da partitura através de um membro da família Miranda<sup>26</sup> – que desempenhava o cargo de organista na Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma. A obra foi apresentada nessa igreja.

### Entrevista

A entrevista que abaixo se segue, foi realizada a 26 de Janeiro de 2008 por email e teve a colaboração do Doutor José Carlos Miranda tanto na entrega e recepção como numa tradução. Segue-se a transcrição das versões originais, ou seja, pergunta em português e resposta em italiano.

CM – Como tomou conhecimento do *Tríptico para órgão* de Manuel Faria?

GL – La partitura mi è stata consegnata dalla nota famiglia di musicisti De Miranda, al tempo in cui uno dei componenti svolgeva la mansione di organista della chiesa di San Antonio dei Portoghesi in Roma.

CM – Em que contexto o tocou?

GL – In occasione di un concerto proprio nella chiesa di San Antonio dei Portoghesi, alla presenza di un folto e qualificato pubblico.

CM – Pode indicar as datas e locais da sua apresentação? Se tiver os programas dos concertos, pode enviar-nos uma cópia?

GL – Purtroppo sono trascorsi diversi anni. Non ricordo esattamente la data e non ho alcuna documentazione. Ma, forse, la segreteria della chiesa possiede un programma con tutte le indicazioni. Oppure, la stessa famiglia De Miranda.

CM – Esta obra foi poucas vezes apresentada ao público. Na sua opinião, a que se deve esse facto? Como organista, que apreciação faz desta obra?

GL – Intanto, come si sa, purtroppo la musica dei nostri giorni non conosce una grande diffusione. La popolazione di cultura media è troppo affezionata alla più che prevedibile gioiosa serenità psicologica offerta dalle edulcorate consonanze a cui la storia della musica, fino al concludersi del secolo XIX, ci ha abituati. La dissonanza, tipico elemento della musica del '900, è destabilizzante, provoca disorientamento, incute paura. Non è prevedibile: l'ascoltatore non sa ne' quando tale fastidioso ente possa presentarsi, ne' quanto possa durare, ne' quando e se si dissolverà. La società di oggi ha bisogno di certezze, anche in campo artistico: se la musica le offre, essa è bene accetta, altrimenti è rifiutata. Queste osservazioni valgono a maggior ragione per la musica organistica: tutti si aspettano, in chiesa, di ascoltare un tipo di musica estremamente rassicurante, tranquillizzante, rilassante. Se ciò non avviene, scatta il rifiuto. Solo un pubblico colto, sensibile al bello e di larghe e raffinate vedute può apprezzare la novità intelligente.

Non solo in musica, ma in tutte le discipline umane.

E non si può certo pretendere che un uditorio con tali caratteristiche abbia vaste dimensioni! In Italia la scuola non fornisce più un servizio educativo di qualità.

A queste considerazioni generali, si aggiunge il fatto che il *Tríptico* di De Faria è, sul piano tecnico e interpretativo, assai complesso.

---

<sup>26</sup> Família de músicos de Ançã (uma vila no concelho de Cantanhede, perto de Coimbra) que criaram o grupo Ançãble.

Una appropriata e convincente esecuzione richiede da parte dell'organista consapevole un impegno di studio non indifferente. Ha senso che egli si sottoponga ad un tale sforzo tecnico per eseguire una sola volta il brano in questione?

Non vuole essere, il mio, un giudizio attinente all'intrinseco valore artistico e musicale della composizione in esame, che in sé è assolutamente positivo, ma una osservazione, se si vuole arida, circa le effettive condizioni in cui si trova ad operare, oggi, un organista. Un dato di fatto! Per quanto riguarda l'aspetto stilistico della composizione, direi che il *Trittico* suscitò in me un particolare interesse, a causa della chiarezza strutturale e dell'organizzazione formale. Con tutta evidenza, il compositore ha cercato di dare una appropriata veste musicale ad un'idea, ad un progetto, ad un pensiero. Che lo studioso può facilmente individuare. E l'esito è stato più che positivo. E il pubblico ha apprezzato e applaudito con entusiasmo.

Spesso, ciò che è totalmente assente nella musica di oggi è proprio un substrato di contenuto: il compositore cerca la forma senza sostanza, l'esteriorità senza interiorità, l'espressione senza l'impressione. Il vuoto. L'ascoltatore è ingannato. Normalmente, però, il pubblico scopre l'inganno. E non si presta più. E i concerti di musica contemporanea sono disertati. Ma De Faria è un musicista serio, onesto, chiaro, limpido, lineare, comunicativo. Propone materiali di alto spessore artistico e messaggi di limpida trasparenza. Le sue musiche lo dimostrano, e attraverso le sue musiche egli si mantiene vivo e attuale.

CM – Conhece a versão para orquestra? Se sim, qual a sua opinião?

GL – Mi dispiace. Purtroppo conosco solo la versione per organo.

## B. Programas de concertos

### B.1. 14 | Novembro | 1958, sexta-feira, 21h30, Aveiro, Igreja da Vera Cruz

Neste concerto M. Faria foi o organista e conferencista.

O texto do convite é o seguinte:

A Comissão das Obras de restauro da Igreja Paroquial da Vera Cruz tem a honra de convidar V. Ex.<sup>a</sup> e Exma. Família a assistir ao concerto de órgão que o Rev. Dr. Manuel de Faria, professor de música, compositor e organista, vem expressamente de Braga a Aveiro dar, no próximo dia 14, sexta-feira, pelas 21.30 h.

Será precedido duma conferência, proferida pelo mesmo professor, sobre a função do órgão na liturgia. A esta festa de inauguração do órgão deste templo, agora restaurado e ampliado, dignar-se-á assistir Sua Ex. Reverendíssima o Sr. D. Domingos da Apresentação Fernandes.  
Aveiro, 10 de Novembro de 1958

Nota: - O produto das dádivas será em benefício das obras de reparação do órgão<sup>27</sup>.

#### PROGRAMA

1ª Parte: Palavras de abertura e apresentação

"A função do órgão na Liturgia", conferência pelo Rev. Doutor Manuel Ferreira de Faria

2ª Parte: Concerto de órgão

- I. Toccata para todos os modos – Georg Andreas Sorge (1708-1778)
- II. Fuga em lá menor – J. Pachelbel (1653-1706)
- III. Coral em si menor – J. S. Bach (1685-1750)
- IV. Coral em dó menor com a partita IX – idem
- V. Prelúdio e fuga em dó maior – idem

3ª Parte

- VI. Prelúdio e fuga em sol menor – J. S. Bach
- VII. Prelúdio e fuga em ré menor – idem
- VIII. Prelúdio e fuga em fá maior – idem
- IX. Saída em ré bemol – César Franck (1822-1890)
- X. Ofertório para a Missa da Meia-noite – idem
- XI. Grande Coro em dó – idem

O programa foi impresso na Gráfica do Vouga. Aveiro.

### B.2. 11 | Junho | 1974<sup>28</sup>, terça-feira, 22h00, Braga, Templo do Bom-Jesus do Monte

<sup>27</sup> O trabalho neste órgão teve duas fases. Nesta primeira consistiu em limpar o instrumento e pô-lo apto para ser utilizado. A segunda teria como objectivo modificar a registoção e o someiro.



Integrado no II Congresso Eucarístico Nacional.

Intérpretes: Orquestra Sinfónica do Porto, sob direcção de Gunther Arglebe.

Programa:

1ª Parte:

J. S. Bach	<i>Abertura da Suite em ré Maior</i>
Manuel Faria	<i>Tríptico Litúrgico</i> (Prelúdio – Meditação – Final)

2ª Parte

Ricardo Wagner [sic]	<i>Encantamento de Sexta-feira Santa</i>
N. Rimsky Korsacoff	<i>A Grande Páscoa Russa</i>

Seguem-se notas explicativas para cada uma das obras. O próprio Manuel Faria refere o seguinte relativamente ao *Tríptico*:

São três momentos vividos por uma alma ao atravessar os átrios do templo sagrado, qual fronteira entre o mundo material e a esfera do sobrenatural.

Primeiro (Prelúdio) é um esforço de recolhimento sobre o próprio mundo interior, em cujos abismos ecoam recordações de salmos e coros religiosos.

Depois (Meditação) é a pura contemplação da divindade, presente à «fina ponta da alma», como diziam os místicos.

E o (Final) [sic] é o cântico da Glória de Deus construído pelo espírito entusiasmado ao contacto interior com o Verbo, e então na atitude de o levar consigo para o mundo, onde de novo se lança para o converter e sacralizar.

Não se admire o ouvinte da estranha linguagem de toda esta música, pois a transcendência que nos leva ao contacto com a Divindade não pode ser expressa com o palavriado [sic] da nossa vida profana.

A impressão dos folhetos esteve a cargo da Tipografia da Empresa do Diário do Minho, Braga.

### **B.3. 7 | Junho | 1980, sábado, 18h30, Caldas da Saúde, Igreja do Instituto Nun'Alvres**

Organização: Centro de Cultura Musical de Caldas da Saúde.

Conferência-concerto: *O Órgão na Celebração Litúrgica*, integrado no IV Encontro de Coros do Arciprestado de Famalicão.

Intérpretes: Rev. Dr. Manuel Faria (conferencista) e Domingos Peixoto (organista).

Programa:

M. Rodrigues Coelho	Avé Maria [sic] Stella (2 versos)
Jean Langlais	Canto Heróico
J. S. Bach	Coral “Vem, Salvador dos pagãos” [sic]
Olivier Messiaen	Desígnios Eternos
César Franck	Prelúdio
Jean Alain	Ladainhas
Frescobaldi	Tocata para a Elevação
	Improvisação
A. Cabezón	Variações sobre o canto do cavaleiro
Frederico de Freitas	“Louvaram-no nos seus instrumentos”
J.S.Bach	Tocata e fuga em ré menor

---

<sup>28</sup> Programa cedido pelo Rev. Dr. Jorge Barbosa.

Louis Vierne

Final da 3ª sinfonia

**B.4. 19 | Novembro | 1993**, sexta-feira, Santo Tirso, Mosteiro de Sengeverga

Organização: APAO (concerto integrado no II Congresso da APAO)

Intérprete: João Pedro Oliveira

Programa:

Olivier Messiaen	<i>Transport de Joie</i> [sic]
Olivier Messiaen	<i>Joie et Clarte des Corps Glorieux</i>
<u>Manuel Faria</u>	<u><i>Meditação (do Tríptico Litúrgico)</i></u>
João Pedro Oliveira	<i>O Grande Trono Branco</i>

## C. Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas<sup>27</sup>

### C.1. Abertura do Concurso

De: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Música. Lisboa  
Maria Madalena de Azeredo Perdigão (directora)

Para: Dr. B[ernardo] Júdice da Costa

Por se tratar de um assunto directamente relacionado com o serviço de música, encarrega-nos o Sr. Presidente de acusar a recepção da circular de v. Ex.<sup>a</sup> n.º. 3069/3, datada de 3 de Dezembro findo, que mereceu a nossa melhor atenção.

De acordo com a sugestão formulada por v. Ex.<sup>a</sup>, vamos de imediato dar conhecimento aos nossos bolseiros e ex-bolseiros da especialidade, de que o SNI, Cultura Popular e Turismo deliberou de novo instituir, em 1963, o prémio de Composição “Carlos Seixas”. Felicitando v. Ex.<sup>a</sup> pelo interesse de que se reveste para o meio musical português a iniciativa em causa, apresentamos atenciosos cumprimentos.

### C.2. Divulgação

O SNI, no desejo de premiar o valor dos compositores musicais portugueses e estimular a sua actividade, instituiu, mais uma vez, o prémio “Carlos Seixas”, da importância de 15 000\$, cujo concurso se encontra aberto no SNI.

O Júri, nos termos do respectivo regulamento, decidiu que a peça do concurso para o próximo ano de 1963, seja “uma composição para órgão com a duração mínima de 15 minutos”. O prazo para apresentação das candidaturas termina em 30 de Abril daquele ano, prestando-se na repartição da Cultura Popular do SNI todas as informações.

### C.3. Regulamento

Artigo 1º – O Secretariado Nacional da Informação, no desejo de galardoar o valor dos compositores musicais portugueses e, assim, estimular a sua actividade, instituiu o prémio nacional de música “Carlos Seixas” – composição em homenagem a este eminente cravista do séc. XVIII.

Artigo 2º – O prémio “Carlos Seixas”, sendo bienal e destinado à melhor composição é de 15 000\$.

Artigo 3º – As candidaturas ao prémio deverão ser apresentadas, por escrito, e sob o pseudónimo, no Secretariado Nacional da Informação (repartição da Cultura Popular) até ao dia 30 do mês de Abril do respectivo ano do concurso.

Artigo 4º – Com o requerimento da inscrição o concorrente entregará, pelo menos, o original ou uma cópia da composição da sua autoria, será subscrito com pseudónimo, bem como um sobrescrito fechado, lacrado e com a indicação de “Concurso Nacional de Música”, na parte exterior, e dentro do qual se conterà a sua identidade, morada e pseudónimo.

§ Único – Os concorrentes poderão fazer acompanhar os exemplares exigidos, no corpo do presente artigo, de qualquer gravação em disco ou em fita magnética.

Artigo 5º – As obras de composição serão para:

- a) Ópera
- b) Orquestra
- c) Música de câmara
- d) Música vocal ou coral
- e) Instrumentos a solo

- Na orquestra será incluída a sinfonia, o concerto, o Poema Sinfónico, a Música de Bailado e outras modalidades.

- O conjunto de câmara compreenderá a Sonata, o Trio e os conjuntos que não excedam 10 instrumentos.

---

<sup>27</sup> Todas as transcrições que se seguem, dizem respeito ao ano de 1963.

- Na música vocal ou coral estão incluídas o Lied, a Oratória, a Cantata, e a Música Religiosa.
  - Nos instrumentos a solo estão incluídas todas as composições para um instrumento, com ou sem acompanhamento de orquestra.
  - Por Música de Câmara entendem-se os conjuntos, com ou sem solista instrumental, que não excedam dez instrumentos (partes reais).
- Artigo 6º – Na altura de abertura do respectivo concurso será expressamente determinado o género e modalidades das composições referidas no artigo anterior.
- 1º As obras admitidas a concurso poderão ter sido já executadas ou publicadas.
- 2º Só serão admitidas as composições produzidas desde a data do anterior concurso, respeitante à mesma modalidade.
- Artigo 7º – No caso de igualdade de classificação ou de apreciação do valor e mérito das composições, constituirá razão de preferência ou de relevância que a obra seja inédita.
- Artigos 8º – Não serão admitidos a concurso ou serão excluídos:
- 1º Os autores que, relativamente a este prémio, tenham já sido premiados por duas vezes.
- 2º As obras que tenham já merecido prémios ou menções em quaisquer concurso.
- 3º Membros do Júri.
- Artigo 9º – O prémio “Carlos Seixas” será atribuído por um Júri designado pelo Secretariado Nacional da Informação e constituído por cinco personalidades de reconhecida competência.
- Artigo 10º – Ao Júri reserva-se o direito de não conceder prémio, quando se verificar que as obras dos compositores não correspondem à finalidade do concurso.
- Artigo 11º – O Secretariado Nacional da Informação, que poderá delegar as suas atribuições, presidirá, sem voto, às reuniões do Júri que fará convocar sempre que o entenda conveniente.
- Artigo 12º – As decisões do Júri, com a correspondente atribuição do prémio e que o Secretariado Nacional da Informação tomará do conhecimento público na devida oportunidade, deverão ser tomadas até ao dia 31 de Maio do respectivo ano do concurso.
- Artigo 13º – A entrega do prémio e de menções honrosas deverá efectuar-se em acto solene, no dia 10 de Junho do ano do concurso
- Artigo 14º – O Secretariado Nacional da Informação mediante parecer devidamente fundamentado do Júri e expresso em acta correspondente à sua decisão poderá editar a obra premiada.
- Artigo 15º – O Secretariado Nacional da Informação poderá determinar que a composição premiada seja executada por orquestra, em concerto a realizar-se, de preferência, em 10 de Junho do respectivo ano.
- Artigo 16º – Os originais ou cópias das obras apresentadas a concurso e que tenham sido premiadas ficarão em poder do Secretariado Nacional da Informação, sem prejuízo dos competentes direitos autorais ou de propriedade artística do respectivo autor.
- § Único – Ao Secretariado Nacional da Informação fica, contudo, reservado o direito de fazer executar as referidas obras premiadas, em concerto a realizar, de preferência, em 10 de Junho do respectivo ano.
- Artigo 17º – Os originais ou cópias que não tenham sido premiados serão restituídos aos seus autores.
- Artigo 18º – O Júri do prémio “Carlos Seixas” poderá atribuir menções honrosas aos candidatos não premiados, quando as obras apresentadas revelarem qualidades e méritos de apreciável valor.
- Artigo 19º – Os casos omissos ou as dúvidas que possam surgir na interpretação ou execução do presente regulamento serão resolvidos pelo Secretariado Nacional da Informação.

A notícia para divulgação do Concurso saiu no *Diário de Notícias* de 5 de Fevereiro de 1962. O Regulamento do Concurso “Carlos Seixas” foi mandado no ofício 232/3 Ref. 302, ML/ML.

Os ofícios foram enviados para: Fundação Calouste Gulbenkian, Emissora Nacional de Radiodifusão, Radiotelevisão Portuguesa, Conservatório Nacional, Conservatório de Música do Porto, Conservatório de Música de Braga, Conservatório de Música de Aveiro, Academia de Amadores de Música, Academia de Música de Coimbra, Conservatório de Música de do Funchal e Conservatório de Música de Ponta Delgada.

## D. Sala Manuel Faria (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)

Conforme já foi referido, esta pesquisa foi feita na Sala Manuel Faria, pertencente à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e cujo catálogo está *online*.

A apresentação dos compositores é feita por ordem alfabética, mencionando-se o título da obra que M. Faria tinha em musicografia. As monografias sobre determinado autor são indicadas em termos quantitativos e, em rodapé a eventual gravação de obras. A colocação do asterisco (\*) corresponde a obras cuja gravação Manuel Faria também tinha (quadro 34).

Quadro 34

COMPOSITOR	MUSICOGRAFIAS	MONOGRAFIAS
Bela Bartók <sup>1</sup>	<i>For Children</i> <i>Concerto for orchestra, Violin concerto*</i> <i>Five pieces from Mikrokosmos for string quartet</i> <i>Divertimento for string orchestra*</i> <i>Mikrokosmos</i> , vol. 3,4,5,6 <i>Selected works for the piano</i> <i>Petite suite pour piano</i> <i>Musik für Streicheninstrumente, Schlagzeug und Celesta*</i> <i>Three rondos on folk tunes</i> <i>Streichquartet IV</i> <i>Sonate für Klavier</i> <i>Neun Kleine Klavierstücke</i> <i>Tanzsuite*</i> <i>Deux sonates pour violon et piano</i> <i>Herzog Blaubarts Burg</i> <i>II Streichquartet für 2 violinen, viola und violoncello op.17</i> <i>15 Ungarische Bauernlieder</i> <i>Rumanische Weihnachtslieder</i>	2
Alban Berg <sup>2</sup>	<i>Wozzeck – Oper in 3 akten</i> <i>Sonate, op.1 für Klavier*</i> <i>Drei Orchesterstücke, op.6</i> <i>Streichquartett, op.3</i> <i>Le vin</i>	2
Luigi Dallapiccola <sup>3</sup>	<i>Requiescant: per coro misto e orchestra</i> <i>Canti di liberazione per coro misto e grande orchestra – riduzione per canto e pianoforte</i> <i>Tre episodi dal balletto Marsia</i> <i>Quattro liriche di António Machado</i> <i>Cinque frammenti di Saffo*</i> <i>Prima serie dei cori di Michelangelo Buonarroti e il Giovane</i>	
Claude Debussy <sup>4</sup>	<i>Le martyre de Saint-Sébastien</i> <i>Chansons de Bilitis</i> <i>Prélude à l'après midi d'un faune*</i> <i>Gigues. Images pour orchestre no.1</i>	17

<sup>1</sup> Tinha ainda gravação de *Klavierkonzert nr 1 und Rhapsodie*

<sup>2</sup> Tinha ainda gravação de *Sonate pour piano, op.2*

<sup>3</sup> Tinha ainda gravação de *Due liriche di Anacreonte; Cinque canti*.

<sup>4</sup> Tinha ainda gravação de *Il martirio di San Sebastiano, 3 Nocturnes pour orchestre*.

	<i>Six sonates pour divers instruments</i> <i>Préludes pour piano</i> , 2 vols. <i>La plus que lente. Valse pour piano</i> <i>Prélude de "La Demoiselle Éluë"</i> <i>Children's corner</i> (Coin des enfants) <i>Prélude de l'enfant prodigue</i> <i>Pelléas et Mélisande*</i> <i>En bateau, extrait de la petite suite</i> <i>Mennet, extrait de la petite suite</i> <i>Oeuvres pour piano à deux mains</i> <i>Pelléas et Mélisande - Extraits transcrits pour piano à 2 mains et piano à 4 mains</i> <i>Estantes pour le piano</i> <i>La mer</i> [Colectânia: <i>Album of Claude Debussy masterpieces</i> ]	
<b>Marcel Dupré</b>	<i>Cours complet d'improvisation à l'orgue. Vol.1, 2</i> <i>Symphonie en sol mineur pour orgue et orchestre.</i>	
<b>Arthur Honegger<sup>5</sup></b>	<i>Symphonie n.º 5 « di tre re »*</i> <i>Symphonie n.º IV «Deliciae Basilienses» ; Jeanne d'Arc au bucher*</i> <i>Symphonie liturgique</i> <i>Symphonie pour orchestre à cordes*</i> <i>La danse des morts – Der totenanz*</i> <i>Rugby. Mouvement symphonique</i> <i>Judith*, Action musicale</i> <i>Le chant de Nigamon pour orchestre</i> <i>Chant de joie pour orchestre</i> <i>Le roi David (partition pour chant et piano)</i> <i>Trois pièces pour piano</i> <i>Sept pièces brèves pour piano</i>	5
<b>Jean Langlais</b>	<i>Messe Solennelle</i>	
<b>Frank Martin</b>	<i>Passacaille pour orgue</i> <i>In Terra Pax</i> <i>8 Préludes pour le piano</i> <i>Le Vin herbé</i>	
<b>Olivier Messiaen<sup>6</sup></b>	<i>Technique de mon langage musical</i> <i>Trois petites liturgies de la présence divine</i> <i>Ile de feu</i> , 2 vols. <i>Cinq rechants*</i> <i>L'Ascension</i> <i>Le Banquet Céleste</i> <i>Prélude - piano solo</i> <i>Trois mélodies pour chant et piano</i> <i>Apparition de l'Église Éternelle</i>	1
<b>Darius Milhaud<sup>7</sup></b>	<i>De Profundis. Psalm 129.</i> <i>Quatrains Valaisans pour 4 voix mixtes a capella</i> <i>Choral compositions for mixed voices</i> <i>Chants populaires hébraïques</i> <i>Deux poèmes pour quatuor vocal</i> <i>Cinquième quatuor à cordes</i> <i>Saudades do Brazil - Suite de danses pour piano</i> <i>Sonate pour piano</i> <i>Suite pour le piano</i>	2

<sup>5</sup> Tinha ainda gravação de *A Christmas cantata*, *Symphony for strings*, *Pacific 231 e*, *Rugby*.

<sup>6</sup> Tinha ainda gravação de *Les corps glorieux*, *Messe de la Pentecôte*, *Livre d'orgue I e*, *Livre d'orgue II*.

<sup>7</sup> Tinha ainda gravação de *Les Quatre saisons*.

<b>Goffredo Petrassi</b>	<i>Trio per violino, viola e violoncello</i> <i>Serenata per flauto, viola, contrabasso, clavicembalo e percussione</i> <i>Récréation concertante III Concerto per orchestra</i> <i>Notte oscura</i> [redução para canto e piano] <i>Invenzioni per pianoforte</i> <i>Toccata per pianoforte</i> <i>Due liriche di Saffo per canto e pianoforte</i> <i>Coro di morti, Madrigale drammatico</i> <i>Salmo IX per coro ed orchestra</i>	2
<b>Francis Poulenc<sup>8</sup></b>	<i>Sécheresses</i> <i>Suite française</i> <i>Intermezzo en la bemol majeur</i> <i>Sextuor pour piano, flute, hautbois, clarinette, basson et cor</i> <i>Marie</i> <i>Mélancolie pour piano</i> <i>Par une nuit nouvelle</i> <i>Mouvements perpétuels</i>	1
<b>Arnold Schönberg<sup>9</sup></b>	<i>II Kammersymphonie op.38</i> <i>Violonkonzert op.36</i>	3
<b>Igor Stravinsky<sup>10</sup></b>	<i>Threni id'est Lamentationes Jeremiae Prophetiae</i> <i>Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis</i> <i>Feu d'artifice</i> <i>Oedipus Rex</i> <i>L'oiseau de feu</i> <i>Suite n.º 1</i> <i>Le faune et la bergère</i> <i>Suite pour petit orchestre</i> <i>Quatre études op.7, n.º 1, 2, 4</i> <i>Berceuse du chat</i> <i>Rag-time</i> <i>Les noces*</i> <i>Quatre études op.7, n.º 3</i> <i>Renard</i> <i>Le sacre du printemps</i> <i>La lune blanche</i> <i>Pétrouchka</i> <i>Octuor pour instruments à vent</i> <i>Mass for mixed chorus and double wind quintet*</i> <i>Le sacre du printemps*</i> <i>Jeu de cartes</i>	5
<b>Anton Webern<sup>11</sup></b>	<i>6 Stücke für Orchester</i> <i>Passacaglia op.1</i> <i>I Kantate op.29</i> <i>Variationen für orchester op.30</i> <i>II Kantate op.31</i> <i>Variationen: für klavier op.27*</i> <i>5 Stücke für Orchester op.10</i>	

<sup>8</sup> Tinha ainda gravação de *Quatre motets pour le temps de Noël* e, *Salve Regina*.

<sup>9</sup> Tinha ainda gravação de *Walzer op.23*.

<sup>10</sup> Tinha ainda gravação de *Mass*, *Pater Noster*, *Ave Maria*, *Symphony of psalms*, *L'histoire du soldat*, *L'adoration de la terre – le sacrifice*, *Symphonie in C für Orchester*, *Concerto in D für Streichorchester* e, *Circus Polka für Orchester*.

<sup>11</sup> Tinha ainda gravação de *Trio op.20*, *4 Petites pièces op.7* e, *3 Petites pièces op.11*.

## E. Composição de órgãos

### E.1. Órgão do Seminário Conciliar de S. Pedro e S. Paulo (Seminário de Santiago, em Braga)<sup>12</sup>

**Organeiro:** Augusto Joaquim Claro  
**Ano de construção:** 1899

#### Composição (quadro 35)

I Manual Principal	II Manual Expressivo
1. Bordão 16’ 2. Principal 16’ 3. Principal 8’ 4. Flauta Dupla 8’ 5. Flauta Doce 8’ 6. Gamba 8’ 7. Gemshorn 8’ 8. Clarabella 8’ 9. Flauta 4’ 10. Prestão 4’ 11. Cheio 5F 12. Clarim 4’ 13. Trombeta 8’  <b>Acoplamentos</b> 14. I e II 15. SUB – O II – I 16. SUPER – O I 17. TREMOLO	1. Quintadena 16’ 2. Voz Celeste 8’ 3. Salicional 8’ 4. Eolina 8’ 5. Bordão 8’ 6. Flauta Octavante 4’ 7. Flauta Sylvestre 2’ 8. Oboé 8’ 9. Clarinete 8’ 10. Voz Humana 8’  <b>Pedaleira</b> 11. Contrabasso 16’ 12. Subbasso 16’ 13. Basso Principal 8’ 14. Violoncello 8’ 15. Bombarda 16’ 16. P e I 17. P e II
Aumentador (pedal de crescendo) 2 pedais não identificados Combinações prévias de P, MF, F e T 1 Combinação livre	Janela Expressiva

Quadro 35

#### Indicações de *Organeiros do Centro*

- A composição geral, à base de jogos principais, fundamentalmente 8 pés, mostra-nos um instrumento característico da época romântica.
- Os tubos têm as almas dentadas de origem. Assim, a sonoridade do instrumento baseia-se em sons profundos, com os harmónicos superiores bastante limitados.

<sup>12</sup> Informação cedida pelo mestre organeiro António Simões.



**E.2. Órgão da Basílica de Sainte-Clotilde**  
(Paris)

**Organeiro:** Aristide Cavaillé-Coll

**Ano de Construção:** 1859

**Composição** (quadro 36)

Grand-Orgue	Positif	Récit expressif	Pédale
Montre 16'	Bourdon 16'	Quintaton 16'	Soubasse 32'
Bourdon 16'	Montre 8'	Cor de nuit 8'	Contrebasse 16'
Montre 8'	Bourdon 8'	Flûte traversière 8'	Bourdon 16'
Bourdon 8'	Flûte harmonique 8'	Gambe 8'	Quinte 10' 2/3
Flûte harmonique 8'	Salicional 8'	Voix céleste 8'	Basse 8'
Gambe 8'	Unda maris 8'	Principal 4'	Flûte 8'
Prestant 4'	Quinte 5' 1/3	Flûte octavante 4'	Octave 4'
Flûte douce 4'	Prestant 4'	Nasard 2' 2/3	Flûte 4'
Quinte 2' 2/3	Flûte octavante 4'	Octavin 2'	Flûte 2'
Doublette 2'	Tierce 3' 1/5	Tierce 1' 3/5	Contre bombarde 32'
Plein-jeu VI rgs	Septième 2' 2/7	Fifre 1'	Bombarde 16'
Cornet V rgs	Quinte 2' 2/3	Plein-jeu IV rgs	Basson 16'
Bombarde 16'	Doublette 2'	Bombarde 16'	Trompette 8'
Trompette 8'	Tierce 1' 3/5	Trompette 8'	Chamade 8'
Chamade 8'	Larigot 1' 1/3	Voix humaine 8'	Clairon 4'
Clairon 4'	Piccolo 1'	Basson-hautbois 8'	Chamade 4'
	Plein-jeu III-VI rgs	Cor de basset 8'	
	Trompette 8'	Chamade 8'	
	Clarinete 8'	Clairon 4'	
	Clairon 4'	Clairon 2'	

Quadro 36

**Observações**

- Transmissões eléctricas;
- 3 Teclados de 61 notas;
- Pedaleira de 32 notas;
- Acoplamentos: Pos./G.O., Rec./G.O., Rec./Pos.;
- Todos os acoplamentos 16' e 4';
- Acoplamentos à pedaleira: G.O., Pos., Rec. em 8' e 4';
- *Tutti*;
- *Crescendo*;
- Corte do pedal;
- Preparação das palhetas no G.O., Pos., Rec., Ped.;
- Preparação do cheio no G.O., Pos., Rec.;
- *Tremolo*: Pos., Rec.

**E.3. Órgão do Pontificio Instituto de Música Sacra**  
(Roma)

**Organeiro:** Mascioni  
**Ano de construção:** 1932

**Composição** (quadro 37, 38)

<b>Iº Manual Positivo</b>	<b>IIº Manual Grande Órgão</b>	<b>IIIº Manual Recitativo</b>
1. Bordone 16'	20. Principale 16'	40. Bordone 16'
2. Principale 8'	21. Principale I 8'	41. Principalino 8'
3. Flauto a cuspide 8'	22. Principale II 8'	42. Eufonio 8'
4. Bordoncino 8'	23. Flauto traverso 8'	43. Bordone dolce 8'
5. Dolce 8'	24. Dulciana 8'	44. Salicionale 8'
6. Viola d'amore 8'	25. Ottava 4'	45. Viola da Gamba 8'
7. Ottava 4'	26. Flauto camino 4'	46. Flauto armonico 4'
8. Flauto dolce 4'	27. Violetta 4'	47. Fugara 4'
9. Nazardo 2.2/3'	28. Duodecima 2.2/3'	48. Flauto in XII 2.2/3'
10. Flagioletto 2'	29. Decimaquinta 2'	49. Flautino 2'
11. Decimino 1.3/5'	30. Sesquialtera 2f.	50. Ripieno 5f.
12. Piccolo 1'	31. Ripieno grave 4f.	51. Voce celeste 8'
13. Ripieno 5f.	32. Ripieno acuto 5f.	52. Concerto di viole 8'
14. Unda Maris 8'	33. Voce umana 8'	53. Controfagotto 16'
15. Clarinetto 8'	34. Controfagotto 16'	54. Oboe 8'
16. Tromba dolce 8'	35. Tromba 8'	55. Tromba armonica 8'
17. Arpa	36. Tromba armonica 8'	56. Chiarina armonica 4'
18. Campane	37. Chiarina armonica 4'	57. Voce corale 8'
19. Tremolo	38. Arpa	58. Tremolo
	39. Campane	59. Arpa
		60. Campane
		61. Tremolo

Quadro 37

IVº Manual Solo	Vº Manual Eco	Pedaleira
62. Dulciana 16'	78. Dulciana 16'	94. Contrabbasso acustico 32'
63. Principale forte 8'	79. Dulciana 8'	95. Contrabbasso 16'
64. Flauto aperto 8'	80. Eolina 8'	96. Violone 16'
65. Clarabella 8'	81. Corno di notte 8'	97. Subbasso 16'
66. Viola d'orchestra 8'	82. Quintadena 8'	98. Bordone 16'
67. Corno camoscio 4'	83. Flauto d'eco 4'	99. Dulciana 16'
68. Corno dolce 4'	84. Eolina 4'	100. Gran Quinta 10.2/3'
69. Ottavino 2'	85. Salicetto 2'	101. Basso 8'
70. Cromorno 8'	86. Cornetto d'eco 3f.	102. Bordone 8'
71. Corno inglese 8'	87. Armonia eterea 3f.	103. Bordone rec. 8'
72. Corno d'orchestra 8'	88. Voce eterea 8'	104. Armonica 8'
73. Tuba Mirabilis 8'	89. Cornamusa 8'	105. Basso di viola 8'
74. Tuba 4'	90. Voce Angelica 8'	106. Violoncello 8'
75. Tremolo	91. Tremolo	107. Quinta 5.1/3'
76. Arpa	92. Arpa	108. Ottava 4'
77. Campane	93. Campane	109. Flauto 4'
		110. Decima 3.1/5'
		111. Silvestre 2'
		112. Controfagotto 16'
		113. Bombarda 16'
		114. Fagotto 8'
		115. Tromba 8'
		116. Chiarina 4'
		117. Campane

Quadro 38

### Observações

- Órgão de transmissão eléctrica;
- 5 Teclados de 61 notas, com extensão: C – c<sup>'''</sup>;
- Pedaleira com 32 notas, com a extensão: C – g<sup>1</sup>.

## F. Revisão da partitura

### F.1. Indicações gerais<sup>1</sup>

Listagem das indicações que aparecem no autógrafo e na cópia. Nesta lista estão as informações relativas ao andamento, indicações metronómicas, registação, agógica, dinâmica e expressão.

Sempre que num determinado compasso haja mais que uma referência a fazer, é utilizado o travessão como forma de numeração e distinção nos conteúdos apresentados. Note-se ainda que as indicações apenas são levantadas por comparação às que constam na versão para órgão, ou seja, não constando no *Tríptico para Órgão*, não são referidas no quadro 39 abaixo apresentado.

Quadro 39

C.	AUTÓGRAFO	CÓPIA	ORQUESTRAÇÃO
<b>Título</b>	Tríptico para órgão (Prelúdio, Meditação e Final) Manuel Ferreira de Faria	TRITTICO per ORGANO (PRELUDIO, MEDITAZIONE E FINALE) MANUEL FERREIRA DE FARIA	Tríptico Litúrgico para grande orquestra sinfónica I – Prelúdio II – Meditação III – Final <sup>2</sup>
<b>1º And.</b>	I – Prelúdio	Iº – PRELUDIO MANUEL FERREIRA DE FARIA	<u>I – Prelúdio</u>
<b>Prelúdio</b>	(♩ = 60) Andante Moderado	<u>ANDANTE MODERATO</u> (♩ = 60)	Andante religioso (♩ = 120)
<b>3</b> (m.e.)	<i>ligadíssimo</i>		<i>legato</i>
<b>25</b>	<i>Sempre muito ligado</i>		
<b>33</b>	<i>Rallº. pouco a pouco -----</i>		
<b>35</b>	<i>Rallº. sempre -----</i>		<i>Rallº. sempre -----</i>
<b>36</b> (m.e.)	Adagio (♩ = 72) <i>(dolce)</i>	ADAGIO (♩ = 72)	<i>espress.</i> Adagio assai <sup>3</sup>
<b>38</b> (m.d.)	<i>muito express.<sup>4</sup></i>		<i>espress.</i>
<b>40</b>	<i>murmurando</i>	<i>Mormorato</i>	<i>mormorando</i>
<b>47</b> (m.d.)	<i>muito express.</i>		<i>espress</i>

<sup>1</sup> É tida em conta a utilização de letra em maiúscula e/ou minúscula, bem como a utilização de sublinhados.

<sup>2</sup> Segue-se a composição da orquestra. O nome do autor aparece apenas no fim da versão inicial da obra (p.67).

<sup>3</sup> Numa anotação feita, provavelmente pelo maestro (pois está escrita com letra diferente), temos a seguinte indicação: “anterior semínima com ponto = semínima”.

<sup>4</sup> Pode haver alguma confusão entre *express.* e *espress.* uma vez que a grafia nem sempre é nítida.

48 (m.d.)	<i>como atrás</i>		<i>come prima</i>
52 (ped.)	<i>express.</i>		<i>express.</i>
63	<i>Rall<sup>o</sup>. Pouco</i>	<i>Rall. Poco</i>	<i>Rall<sup>o</sup>. poco</i>
64 (m.e.)	I Tempo mas um pouco menos <i>ligadissimo</i>	I – TEMPO, MA UN POCO MENO legatissimo	I Tempo
67 (m.d.)	<i>ligadissimo</i>		<i>express.</i>
80, 86			<i>express.</i>
99	<i>animando um pouco</i>		<i>animando un poco</i>
113	<i>rall.</i>		<i>rall.<sup>o</sup></i>
115	Andante quasi Adagio <i>ligado</i>		a Tempo (I) <sup>5</sup> molto legato
120 (m.d.)	<i>Express.</i>		<i>express.</i>
124	Lento		
125	<i>rall<sup>o</sup>. ----</i>	<i>rall. ----</i>	<i>rall<sup>o</sup> e dim.</i>
126			Lento
2 <sup>o</sup> And.	II – Meditação	II – MEDITAÇÃO <sup>6</sup>	II – Meditação
1	Muito lento (♩ = 54) <sup>7</sup>		Muito lento (♩ = 54) <sup>8</sup>
5 (m.e.)	<i>sim. ---<sup>9</sup></i>		
7 (m.d.)	<i>muito express.</i>		<i>molto express.</i>
21 (m.e.)	<i>etc</i>	<i>etc</i>	
45	<i>muito express.</i>	<i>molto express.</i>	<i>molto express.</i>
54	<i>rall<sup>o</sup>. ----</i>	<i>rall.</i>	
55			<i>rit.</i>
3 <sup>o</sup> And.	III – Final (Fantasia – Fuga)	III ° <u>FINAL</u> (FANTASIA – FUGA)	III – Final
1	Vivo (♩ = 76)	<u>VIVO</u> (♩ = 76)	Vivo (♩ = 76) <sup>10</sup>

<sup>5</sup> Esta indicação está feita a lápis de carvão, provavelmente por um maestro.

<sup>6</sup> Esta inscrição em português contrasta com a referência feita na capa da partitura, onde constava a indicação *Meditazione*. O mesmo se irá verificar no último andamento.

<sup>7</sup> A indicação metronómica inicial era 66.

<sup>8</sup> É curioso verificar o acrescento da indicação *a 6* (com letra diferente), escrita provavelmente pelo maestro.

<sup>9</sup> Abreviatura de *Simile*, expressão italiana que significa “semelhante”, neste caso, uma articulação igual à dos compassos anteriores.

<sup>10</sup> Esta indicação “a dois” foi colocada provavelmente por um maestro, pois encontra-se de cor diferente.

7	breve [por baixo da suspensão]	breve [por baixo da suspensão]	
8	Adágio (♩ = 72)	<u>ADAGIO</u> (♩ = 72)	Adágio (♩ = 72)
9 (m.d.)	<i>express.</i>	<i>espressivo</i>	<i>express.</i>
10	I – Tempo	<u>I – TEMPO</u>	I – Tempo
17	Adagio	ADAGIO	Adagio
18 (m.d.)	<i>Express.</i>	<i>espressivo</i>	<i>express.</i>
20	Mais Vivo (♩ = 120)	<u>MAIS VIVO</u> (♩ = 120)	<i>Un poco più</i>
34	<i>allarg. ----</i> <i>allarg. ----</i>	<i>allargando ----</i> <i>allarg. ----</i>	<i>allarg. ----</i>
<b>Fuga<sup>11</sup></b> <b>(41)</b>	Fuga = All.º moderado (♩ = 88)	<u>FUGA</u> = All.º moderato (♩ = 88)	<b>[42]</b> Fuga = All.º mod.to (♩ = 88) <i>express.</i>
104	<i>rall.º ----</i>	<i>rall. ----</i>	<b>[105]</b> <i>rall.º sostenuto</i>
105	<i>a tempo</i>	<i>a tempo</i>	<b>[106]</b> <i>A tempo (súbito)</i>
107	<i>rall.º ----</i>	<i>rall. ----</i>	
108	Largo (♩ = 88)	<u>LARGO</u> (♩ = 88)	<b>[109]</b> Largo (♩ = 88)
109 (sextinas)	<i>Rápido</i>	<i>Rápido</i>	<b>[110]</b> <i>vivo</i>
110	<i>a tempo</i>	<i>a tempo</i>	<b>[111]</b> <i>a tempo</i>
111 (sextinas)	<i>Rápido</i>	<i>Rápido</i>	<b>[112]</b> <i>vivo</i>
112	<i>tempo, allarg. ----</i>	<i>tempo, allarg. ----</i>	<b>[113]</b> <i>a tempo</i>
113	Più all.º (♩ = 96 )	Più all.º (♩ = 96 )	<b>[115]</b> Più allº. (♩ = 96)
139	<i>Rall.º</i>		
140	LARGO MOLTO		<b>[142]</b> Largo Molto
p.17	Braga, Março-Abril de 1963 Manuel Ferreira de Faria		
p.67			Vizela, 18   IX   1968 [rubrica de Manuel Faria]

<sup>11</sup> Para evitar o desfasamento da numeração das duas versões, optámos por designar c.40a o que foi acrescentado no fim da Fantasia e, c.112a, o que precede o *Più allº*.

## F.2. Indicações de registação

Listagem integral das indicações de registação e respectivos teclados, quase todas omitidas na cópia. Como ficou dito na Introdução, as indicações correspondem ao compasso a que se referem e não ao compasso em que aparecem no autógrafo. Por outro lado, as indicações m.e. e m.d. são sempre um apontamento para facilitar a sua localização (quadros 40, 41).

Quadro 40

C.	AUTÓGRAFO	CÓPIA
<b>PRELÚDIO</b>		
(m.d.)	I	I
(m.e.)	II	II
<b>1</b> (ped.)	Bordão 16'	
<b>3</b> (m.e.)	Bordão 8'	
<b>5</b> (m.d.)	Fl. 8' e 4'	
<b>12</b> (m.d.)	II	
<b>15</b> (m.d.)	I 8' (Bord.)	
<b>17</b> (m.e.)	Fl.	
<b>22</b> (ped.)	8' e 16'	
<b>36</b> (m.e.)	II (dolce)	
<b>38</b> (m.d.)	R.	
<b>52</b> (ped.)	Ac. ao manual	
<b>64</b> <sup>48</sup> (m.d.)	II	
(m.e.)	I	
<b>80</b> (m.e.)	GO	
<b>84</b> (m.e.)	Pos.	
<b>86</b> (m.d.)	GO	
<b>90</b> (m.d.)	Pos.	
<b>97</b> (ped.)	8' e 16'	
<b>99</b> (m.d.)	GO 16, 8 e 4	
<b>105</b> (m.e.)	GO	
<b>115</b> (ped.)	8' e 16'	
<b>117</b> (m.e.)	8'	
(ped.)	Bord. de 16'	
<b>119</b> (m.d.)	8'	
<b>120</b> (m.d.)	R.	

Quadro 41

C.	AUTÓGRAFO	CÓPIA
<b>MEDITAÇÃO</b>		
(m.e.)	P. Gamba	
(ped.)	16'	
<b>7</b> (m.d.)	R. Oboé	
<b>13</b> (m.d.)	Voz celeste	
<b>23</b> (m.d.)	Fl., Voz Celeste, Gamba	
<b>37</b> (m.d.)	Clarinete	
<b>45</b> (m.d.)	Oboé	
<b>FINAL</b>		
	GO, P. e Rec. ac.	
<b>8</b> (m.e.)	Pos. Gamba	
<b>9</b> (m.d.)	R. Palheta	
<b>41</b>	<i>Ripienino</i> <sup>49</sup>	<i>Ripienino</i>
<b>49</b> (m.d.)	II	
<b>55</b> (m.e.)	GO 8' e 16'	
<b>60</b> (m.e.)	Pos.	
<b>67</b> (m.d.)	GO	
<b>83</b> (m.d.)	R. (soprano) R. (contralto, nota láb)	
<b>84</b> (m.e.)	Pos.	
<b>89</b> (ped.)	Ac. ao positiv. 8'	
<b>91</b> (m.d.)	Pos. (nota mib)	
<b>92</b> (ped.)	+ Principal	
<b>94</b> (m.d.)	8' e 4' e 2' (nota láb)	
<b>100</b> (m.e.)	GO 8' e 16'	
(ped.)	8, 16 e 32	
<b>108</b>	<i>Tutti</i>	
<b>113</b>	<i>Ripieno</i>	
<b>118</b> (m.d./e)	GO	
(ped.)	8, 16 e 32; Ac. ao I e II	

### F.3. Indicações de dinâmica

Listagens integral das indicações de dinâmica do autógrafo, algumas das quais foram omitidas na cópia.

Quando a indicação de dinâmica é para manuais e pedaleira em simultâneo, escrevemos apenas o número do compasso (quadro 42).

Quadro 42

C.	AUTÓGRAFO	CÓPIA
<b>PRELÚDIO</b>		
1 (ped.)	<i>pp</i>	
3 (m.e.)	<i>pp</i>	
5 (m.d.)	<i>p</i>	
11 (m.e.)	<i>cresc.</i> e ângulo respectivo	<i>cresc.</i> e ângulo respectivo
12 (m.e.)	<i>p</i>	
14 (m.d.)	<i>cresc.</i> e ângulo respectivo	<i>cresc.</i> e ângulo respectivo
15 (ped)	<i>pp</i>	
15 – 16 (m.d.)	<i>dim.</i> e ângulo respectivo	<i>dim.</i> e ângulo respectivo
17 (m.d.)	<i>pp</i>	<i>pp</i>
(m.e.)	<i>p</i>	
21 (m.d.)	ângulo de <i>cresc.</i>	ângulo de <i>cresc.</i>
22 (m.d.)	<i>p</i>	
(ped.)	<i>p</i>	<i>p</i>
26	<i>mf</i>	<i>mf</i>
28	<i>dim.</i>	
30	<i>p</i>	<i>p</i>
36 (m.e., ped.)	<i>pp</i>	<i>pp</i>
41 (m.d.)	ângulo de <i>cresc.</i> e <i>dim.</i>	ângulo de <i>cresc.</i> e <i>dim.</i>
42 (m.d.)	ângulo de <i>cresc.</i> e <i>dim.</i>	ângulo de <i>cresc.</i> e <i>dim.</i>
53, 54 (m.d.)	ângulo de <i>cresc.</i>	ângulo de <i>cresc.</i>
54, 55 (m.d.)	ângulo de <i>dim.</i>	ângulo de <i>dim.</i>
56 (m.d.)	<i>dim.</i>	<i>dim.</i>
60 (m.d.)	ângulo de <i>dim.</i>	ângulo de <i>dim.</i> <sup>12</sup>
64 (m.e., ped.)	<i>pp</i>	<i>pp</i>
67 (m.d.)	<i>p</i>	
70, 74 (m.d.)	<i>cresc. pouco</i>	<i>cresc. poco</i>
77 (m.d.)	<i>de novo cresc.</i>	<i>di novo cresc.</i>
79 (m.d.)	<i>mf</i>	<i>mf</i>
80, 81 (m.e.)	<i>p</i> e <i>cresc. pouco a pouco</i>	<i>p</i> e <i>cresc. poco a poco</i>
81, 82 (m.e.)	ângulo de <i>cresc.</i>	ângulo de <i>cresc.</i>
83 (m.e.)	ângulo de <i>dim.</i>	ângulo de <i>dim.</i>
84 (m.e.)	<i>p</i>	
86 (m.d.)	<i>p</i> e <i>cresc. ----</i>	
87 (m.d.)	ângulo de <i>cresc.</i>	ângulo de <i>cresc.</i>
88 (m.d.)	<i>mf</i>	
91 – 94	<i>dim. .... sempre .... p</i>	
96 (m.d.)	ângulo de <i>dim.</i>	ângulo de <i>dim.</i>

<sup>12</sup> Curiosamente, esta indicação consta no autógrafo, mas está escrita a lápis de carvão (como as anotações para a orquestração), o que permite supor que os primeiros apontamentos para a orquestração foram feitos antes da cópia.



97 (ped.)	<i>p</i>	<i>p</i>
99 (m.e.)	<i>mf cresc.</i>	<i>mf</i>
100-102 (m.d.)	<i>mf</i> ângulo de <i>cresc. f</i>	<i>mf</i> ângulo de <i>cresc. f</i>
102 (ped)	<i>f</i>	<i>f</i>
105 (ped.)	<i>mf cresc.</i>	<i>mf</i>
105-106 (m.e.)	<i>cresc.</i> ângulo de <i>cresc.</i>	
107 (m.d.)	ângulo de <i>cresc.</i>	
108 (m.e.)	<i>f</i>	
112 (m.d.) (m.e.)	ângulo de <i>dim.</i> ângulo de <i>dim.</i>	ângulo de <i>dim.</i>
113 (ped.)	<i>dim. e rall ---</i>	
115 (ped.)	<i>pp</i>	
117 (m.e.)	<i>pp</i>	
118 (m.e.)	<i>pp</i>	
119 (m.d.)	<i>pp</i>	
124 (m.d.)	<i>p</i>	
126 (m.d., m.e.) (ped.)	<i>ppp</i> <i>pp</i>	<i>ppp</i> <i>pp</i>
<b>MEDITAÇÃO</b>		
1 (m.e., ped.)	<i>pp</i>	<i>Pp</i>
23	<i>aquecendo pouco a pouco ---</i> <sup>13</sup>	
33-38 (m.d.)	<i>dim. sempre --- pp</i>	33-34 <i>dim. sempre</i> <sup>14</sup>
38 (m.e.) <sup>15</sup>	<i>pp</i>	<i>pp</i>
42 (m.d.)	ângulo de <i>cresc.</i>	ângulo de <i>cresc.</i>
43 (m.d.)	ângulo de <i>dim</i>	ângulo de <i>dim</i>
45 (m.d.) (m.e., ped.)	<i>p</i> <i>pp</i>	<i>p</i> <i>pp</i>
52 (m.d.)	<i>menos ainda</i>	
55	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>
<b>FINAL</b>		
1	<i>f</i>	<i>f</i>
4 (ped)	<i>f</i>	
8 (m.e., ped.)	<i>pp</i>	<i>pp</i>
9 (m.d.)	<i>p</i>	<i>p</i>
10 (m.d.)	<i>f</i>	
13 (ped.)	<i>f</i>	<i>f</i>
16 (m.d.) (m.e.)	Dois ângulos de <i>cresc.</i> ângulo de <i>cresc.</i>	Dois ângulos de <i>cresc.</i> ângulo de <i>cresc.</i>
17 (m.e., ped.)	<i>pp</i>	<i>pp</i>
18 (m.d.)	<i>p</i>	<i>p</i>
20 (m.d.)	<i>f</i>	<i>f</i>
39 (m.d., m.e.)	ângulo de <i>cresc.</i>	ângulo de <i>cresc.</i>
40 (m.d., m.e.)	<i>ff</i>	<i>ff</i>
41 (m.d.)	<i>mf</i>	<i>mf</i>
45 (m.d.) – soprano contralto	<i>mf</i> <i>p</i>	<i>mf</i> <i>p</i>
49 (m.d.) – soprano	<i>p</i>	<i>p</i>

<sup>13</sup> Este tracejado prolonga-se até ao c.32 e, na orquestração, é substituído por *cresc poco a poco*.

<sup>14</sup> Na cópia já se encontra esta indicação de “*dim. sempre*”, mas não o tracejado, o qual se deveria prolongar até ao c.164.

<sup>15</sup> Há uma imprecisão. Cf. ApêndiceF.5. – Gralhas e imprecisões.

51 (m.d.)	<i>mf</i>	<i>mf</i>
55 (m.e.)	<i>mf</i>	<i>mf</i>
57-60 (m.d.)	<i>cresc. ----- dim ----- p</i>	<i>cresc. ----- dim ----- p</i>
60 (m.e.) (m.d. – contralto Mi#)	<i>p</i> <i>p</i>	<i>p</i> <i>p</i>
62 (m.e.)	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>
63 (m.d.)	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>
65 (m.d., m.e.)	ângulo de <i>cresc.</i>	ângulo de <i>cresc.</i>
66 (m.e.) (ped.)	<i>mf</i> <i>f</i>	<i>mf</i> <i>f</i>
67 (m.d.)	<i>f</i>	<i>f</i>
68 (m.d. – soprano)	<i>f</i>	<i>f</i>
72, 73 (m.d.)	<i>dim. ----</i>	<i>dim. ----</i>
74 (ped.)	<i>f</i>	<i>f</i>
75 (m.e.)	<i>f</i>	<i>f</i>
76 (m.d., nota Sol)	<i>f</i>	<i>f</i>
77 (m.d., nota Dó)	<i>f</i>	<i>f</i>
80	<i>dim. ----</i>	<i>dim. ----</i>
81, 82	<i>dim. ----</i>	<i>dim. ----</i>
83 (m.d.) – soprano contralto (Lá <i>b</i> )	<i>p</i> <i>p</i>	<i>p</i> <i>p</i>
84 (m.e.)	<i>p</i>	<i>p</i>
89 (ped.)	<i>p</i>	<i>p</i>
92 (ped.) Sol bequadro	<i>cresc. ----</i>	<i>cresc. ----</i>
93 – 95 (m.d., m.e.)	<i>cresc. ----</i>	<i>cresc. ----</i>
96 (m.d.) (m.e.) (ped.)	<i>f</i> <i>f</i> <i>f</i>	<i>f</i> <i>ff</i> <sup>16</sup> <i>f</i>
100 (m.e.) (ped.)	<i>ff</i> <i>ff</i>	<i>ff</i> <i>f</i> <sup>17</sup>
108 (m.d.) (ped.)	<i>fff</i> <i>fff</i>	<i>fff</i>
113 (m.d.) – contralto	<i>f</i>	<i>f</i>
118	<i>ff</i>	<i>ff</i>
140	<i>fff</i>	<sup>18</sup>
143 (m.d., m.e.)	ângulo de <i>cresc.</i>	

<sup>16</sup> Trata-se de uma gralha (cf. F.5.).

<sup>17</sup> Trata-se de uma gralha (cf. F.5.).

<sup>18</sup> A cópia não tem o acréscimo feito a partir do c.134.

#### F.4. Correções e anotações do compositor

Este Apêndice regista os casos de notas ou alterações que se encontram no autógrafo com uma grafia ou cor diferente, bem como a listagem de todas as anotações feitas e ainda não referidas. No entanto, alguns pontos aqui descritos revêem o que já foi dito noutros Apêndices, mas desta vez de uma forma mais completa.

Faremos uma comparação com a cópia, sempre que for oportuno. Há vários casos de correções do compositor posteriores à cópia, o que gerou gralha nesta partitura. Esses casos serão igualmente tratados em F.5. – Apêndice com gralhas e imprecisões.

#### Prelúdio

- Entre os c.60-61 foi colocada uma cruz a lápis de carvão, que poderá ter a ver com a entrada do clarinete baixo na orquestração.
- No c.67 foi colocada uma cruz a preto na direcção do bequadro da nota Lá (quarta colcheia), escrito com a mesma cor. A cópia regista esta alteração.
- No c.72 foi colocada uma cruz a preto na direcção do bequadro da nota Mi (quinta colcheia), escrito com a cor azul-escuro. A cópia regista esta alteração.
- No c.73 foi colocada uma cruz a preto na direcção do bequadro da nota Lá (quinta colcheia), escrito com a mesma cor. A cópia não regista esta alteração, provocando uma gralha. Este aspecto revela também que o bequadro terá sido colocado pelo compositor numa fase posterior.
- No c.74 foi colocada uma cruz a preto na direcção do bequadro da nota Si (quinta colcheia), escrito com a mesma cor, alteração que já se encontra na cópia.
- No c.76 foi colocada uma cruz a lápis de carvão entre as duas pautas dos manuais, na direcção da primeira semicolcheia do compasso, sem razão aparente.
- No c.81 foi colocado um ponto de interrogação, a cor preta, na direcção da sexta colcheia, possivelmente relacionado com o bequadro entre parênteses da nota Dó do tenor.
- No c.82 foi colocada uma cruz por cima do bequadro da terceira colcheia (Ré), escrito a cor diferente.
- Entre os c.112 e 113 foi colocada uma cruz. Note-se que, na orquestração, o c.113 é o da entrada do clarinete baixo.
- No c.122, sobre a primeira semínima (Dó) foi colocado um ponto de interrogação e um bequadro a lápis de carvão, possivelmente para clarificar que se trata de duas alterações diferentes em simultâneo para a nota “Dó”. A cópia regista este bequadro.
- No c.124 foi colocada uma cruz a caneta de tinta azul-escuro, na direcção do bequadro de precaução da nota Si (terceira semínima). A cópia não regista esta alteração.

#### Meditação

- No início da Meditação, a indicação metronómica apresenta dois valores diferentes: *colcheia* = 66 (a azul-claro – a mesma cor da designação “Muito Lento”) e, por cima desse número, está escrito 54 a preto e, portanto, mais visível.
- No c.7 a indicação “oboé” escrita a caneta está riscada a lápis de carvão, tendo sido escrito por baixo: “C.I.” (também a lápis). O mesmo se poderá dizer do c.12, em que a indicação do registo “Voz celeste”, a cor azul, foi riscado a preto, tendo sido escrito por baixo “oboé” – a coincidir com o instrumento que toca esta parte na orquestração. Poderá, pois, tratar-se de uma mudança na registação, ou apenas de uma anotação para a orquestração.
- No c.25 foi colocada uma cruz entre as pautas dos manuais. Note-se que, na orquestração, no c.26 o oboé entra a reforçar o clarinete na melodia solista.

- Entre os c.48 e 49 foi colocada uma cruz. Na orquestração, é no c.49 que está a indicação para as cordas retirarem a surdina, com efeito no compasso seguinte. A cruz a lápis de carvão no início do c.49 poderá estar relacionada com esta mesma situação.

### Final

- No c.1 a última nota, de ambos os manuais, tem o bequadro com uma tinta diferente. A cópia não regista esta alteração, gerando uma gralha.
- No c.3, o bequadro da sexta semicolcheia da mão direita apresenta-se com uma cor diferente das restantes notas. A cópia não regista esta alteração, gerando uma gralha. Ainda nesse compasso, o último bequadro da mão direita está pouco legível, razão pela qual foi avivado posteriormente.
- Sobre a alteração da linha da pedaleira, feita pelo compositor nos c.4-6, já falámos na Introdução.
- No c.5 o bequadro da nona semicolcheia da mão direita foi escrito com outra caneta preta.
- No c.7 a alteração da última semicolcheia dos manuais tem o bemol escrito a lápis de carvão. A cópia regista esta alteração.
- Na margem do c.9 – o último do terceiro sistema da p.11 – foi colocada a mudança de compasso, bem como de clave de Sol, da mão esquerda, para clave de Fá. Para isso, o autor desenhou a continuação da pauta da mão esquerda na margem do autógrafo. A cópia regista apenas a mudança de compasso, originando uma gralha por manter a mão esquerda do c.10 em clave de Sol com notas que devem ser lidas na clave de Fá.
- No c.12 a sexta semicolcheia tem um bequadro escrito com uma cor preta, diferente da das notas. A cópia não regista esta alteração, provocando uma gralha.
- Sobre a alteração da linha da pedaleira, feita pelo compositor nos c.14-15, já falámos na Introdução.
- No c.16 a indicação preventiva da mudança de compasso, bem como a barra dupla, foram escritas com uma cor diferente e nas margens da partitura. A cópia não regista estas indicações.
- Na margem exterior do c.35 existe uma cruz feita a lápis de carvão, a coincidir com a entrada dos metais na orquestração.
- Desde o c.41 até ao c.60, as anotações para a distribuição dos temas para a orquestração estão feitas a caneta azul.
- Entre os c.67 e 68, por cima da pauta, está assinalada uma cruz escrita a lápis de carvão, que poderá estar relacionada com a entrada da trompete no primeiro *stretto* na orquestração.
- No c.71 o bequadro de precaução da nota Ré da mão direita (segunda colcheia do contralto) está escrito a azul, supostamente em fase posterior, uma vez que a própria cópia não apresenta esta alteração e mantém uma gralha.
- A partir do c.83 as anotações para a distribuição dos temas para a orquestração estão feitas a caneta de cor preta.
- A primeira colcheia do c.84 é a segunda nota da série dodecafónica usada como tema da Fuga – Mib e não Láb (o compositor fez esta correcção na versão orquestral).
- As últimas notas da mão esquerda do c.90 foram corrigidas, não sendo possível identificar as que estavam escritas inicialmente.
- Por cima do início do c.103 encontra-se uma cruz, escrita a cor preta.
- Os últimos cinco compassos (134-138 do texto inicial) foram riscados (tanto na versão para órgão como na versão orquestral) e substituídos por uma coda final mais

desenvolvida (actuais c.134-143), como dissemos no Cap. III. Esta correcção não está registada na cópia.

### F.5. Gralhas e imprecisões

No presente Apêndice está a listagem das gralhas ou imprecisões na escrita que passaram do autógrafo para a cópia. Muitas delas resultam do facto de, entretanto, o compositor ter feito várias rectificações, conforme ficou dito no Apêndice anterior.

Como dissemos na Introdução, faremos referência a algumas notas que poderiam suscitar dúvidas na análise da partitura, mas que de facto correspondem, tanto à versão para órgão, como à partitura da orquestra.

## AUTÓGRAFO

### Prelúdio

- No c.5 falta um bequadro na última colcheia (Lá) da mão direita; basta confrontar esta passagem com a sua correspondente no c.9 e 67. Curiosamente, a versão orquestral apresenta esta mesma gralha, a qual é denunciada na gravação feita em vida do compositor.
- No c.90 a sexta colcheia da mão direita deveria ter um bequadro na nota Sol. O compositor detectou a falha, pois corrigiu-a na versão para orquestra. A versão copiada também apresenta essa ausência de bequadro. Adoptamos a correcção.
- No c.112 estamos num contexto de sextas maiores, que caracterizam esta passagem da mão esquerda. Na primeira semínima estaríamos à espera de Lá#. No entanto, o compositor coloca, tanto na versão para órgão como na orquestração, um bequadro nesta nota. Visto que estaríamos a espera de algo diferente, optámos por deixar a alteração de precaução, apesar de não ser totalmente necessária.

### Meditação

- No c.31 a falta de nitidez da alteração da nota Lá deixa alguma incerteza na leitura do segundo acorde da mão esquerda. De facto, não está claro se se trata de um bequadro ou de um bemol. Só numa ampliação da imagem ou consultando a versão para orquestra podemos confirmar que se trata de um bemol. O copista deparou-se com esta mesma dificuldade, como veremos mais adiante.
- Na linha do clarinete solista, com início no c.37, há certamente uma imprecisão. Na verdade, a dinâmica que deveria ser *p* (por oposição à do acompanhamento *pp*) não está no início do solo, como acontece na orquestração, mas apenas no c.38 (como na cópia).
- A pedaleira do c.49, após cinco compassos com nota pedal ligada, tem uma ligadura de prolongação que não chega ao destino, devido à mudança de sistema. Como veremos mais adiante, o copista vai traçá-la na mesma.

### Final

- No c.14 a sétima semicolcheia da mão esquerda apresenta a nota Lá sem bequadro (tal como na cópia); no entanto, deveria ter bequadro. A própria versão para orquestra tem

uma cruz a sinalizar a nota e, nas partes cavas, a alteração foi escrita à mão posteriormente por cima da nota.

- No c.16 a abertura da caixa expressiva ou do pedal de *crescendo* não pode ser feita pelo organista.
- Falta a indicação “Pos.” para a mão esquerda no c.17 e Rec. no compasso seguinte para a mão direita.
- Tendo em conta o diálogo entre uma melodia e o seu movimento retrógrado entre os c.21-24, deparamo-nos com duas notas modificadas logo na primeira aparição da melodia em movimento retrógrado. Tendo em conta o c.21 (fig.150), a resposta deveria ser a que se encontra na fig.151.



Fig.150



Fig.151

Ou seja, no c.22 a terceira semicolcheia deveria ser Ré# e, a quinta, Mi (em vez de Ré e Mi#, respectivamente). Na versão para orquestra foi corrigida a segunda, mas não a primeira. A cópia está igual ao autógrafo.

- Ainda no c.22, falta a indicação “T” para a mão direita.
- No c.40 falta a indicação de mudança de teclado “Pos.” na segunda colcheia da mão direita.
- No c.41 falta a indicação de teclado para o T.
- No c.45 falta a indicação de teclado para o CT.
- No c.47 da mão direita falta a indicação “Rec.” para a mão direita.
- No compasso seguinte (c.48) falta indicar a mudança de teclado para a mão direita: Pos. na penúltima colcheia.
- De acordo com a diferenciação dinâmica, falta assinalar no c.51 “II” (para o CT e voz livre) e no c.55, na mão direita, “II”.
- No c.62 há uma imprecisão no desenho do Solb na voz do soprano, o que poderá ter provocado alguma confusão ao copista, como veremos mais abaixo. Na consulta da versão para orquestra verificamos que se trata claramente de um Solb.
- A terceira colcheia da mão esquerda no c.70 é Dób e não duplo bemol. A correcção já foi feita na versão para orquestra. No entanto, a cópia manteve a gralha do autógrafo.
- No c.74 falta assinalar a abertura da caixa expressiva, uma vez que ela terá que ser fechada a partir do c.80.
- De acordo com a diferenciação dinâmica (e, por consequência, de teclado), explícita nos c.45 e 66, falta assinalar as seguintes indicações de teclados: “II” no c.74 (mão direita), “GO” no c.75 e 76 (mão esquerda).
- No c.79 a última colcheia da mão direita é um uníssonos em Lá entre a linha do soprano e do contralto. No entanto, enquanto no soprano essa nota ainda não tinha aparecido, no contralto – nota imediatamente antes – já tinha surgido com bemol. Ao consultar a versão para orquestra podemos verificar que se trata de um Lá b também na linha do soprano. Adoptámos essa rectificação.
- Nos c.93-96 a abertura da caixa expressiva ou do pedal de *crescendo* não pode ser feita pelo organista.
- Ainda relativamente à diferenciação dinâmica anteriormente referida, falta assinalar no c.96 “GO” para a mão direita.
- No c.105 a indicação GO é desnecessária.

- No c.106 falta um bequadro na sétima semicolcheia (Mi) dos manuais. Também esta nota já foi corrigida na versão para orquestra, mas não na cópia.
- No último tempo do c.110 os manuais fazem a mesma melodia à distância de uma oitava, sendo que a nota Ré apenas tem o bequadro na mão direita, tanto no autógrafo como na cópia. Trata-se de uma alteração que não é totalmente necessária e revela a imprecisão na escrita.
- No c.124 a linha da pedaleira ultrapassa o âmbito do instrumento ao descer à nota Si.
- No c.136, na sexta semicolcheia da mão esquerda falta um bequadro, nota que foi corrigida na versão para orquestra.
- Na última colcheia do c.139 (com a mesma melodia nos manuais e na pedaleira) o autor apenas colocou o bequadro de precaução na linha da mão direita. Porém, na versão primitiva (que foi riscada) tinha assinalado o bequadro em todas as partes.

## Cópia

### Prelúdio

- No c.12 há uma imprecisão no desenho da ligadura de expressão da mão direita: a primeira colcheia pertence à ligadura dos compassos anteriores. Na mão esquerda falta uma ligadura desde o c.12 (segunda colcheia) até ao c.14 (primeira colcheia).
- No c.14 falta outra ligadura de expressão na mão esquerda, desde a primeira colcheia até ao compasso seguinte.
- A ligadura de expressão do c.15 apenas deveria ter início na segunda colcheia; a primeira colcheia deveria estar ligada ao compasso anterior.
- No c.22, na mão direita, a primeira semínima deveria ter uma ligadura de expressão proveniente do compasso anterior.
- No c.34 faltam os bemóis (Ré, Mi) no segundo tempo da mão direita.<sup>19</sup>
- No c.47, à primeira vista, a alteração da terceira nota da mão direita (Lá) suscita dúvida entre bequadro ou bemol; mas, de facto, trata-se de um bequadro.
- No c.48 falta uma ligadura de expressão na mão direita com início na segunda colcheia.
- No c.50 a ligadura de expressão da mão esquerda deveria começar na segunda colcheia, tal como no compasso anterior.
- No c.52 falta um parêntesis no bequadro do Si (quarta nota) da linha mais grave da mão esquerda.
- No c.58, na linha da mão direita, falta uma ligadura de expressão até ao c.60.
- Falta a ligadura de expressão nos c.62 e 63 na mão esquerda.
- Na linha da mão direita do c.73 falta um bequadro na quinta nota Lá (colcheia).
- No c.87 falta a nota Sol no último acorde da mão direita.
- Falta uma ligadura de expressão na mão esquerda do c.88 até ao final do compasso seguinte.
- No c.90 falta uma ligadura de expressão, tanto na mão esquerda, como na direita, com início na segunda colcheia de cada compasso. A da mão esquerda prolonga-se até final do compasso seguinte e, a da mão direita, até ao c.96; na cópia ela tem início apenas no c.93.
- Falta uma ligadura de expressão na pedaleira, com início na segunda colcheia do c.108 e prolongando-se até à primeira nota do c.110.

<sup>19</sup> Note-se ainda que a primeira semínima do c.34 (a nota Ré) não apresenta o bequadro de precaução.

- Nos c.110 e 111 falta o sinal de *sustenuto* nas semínimas dos manuais, nomeadamente nas vozes de soprano e baixo. O mesmo se verifica no c.112, mas desta vez apenas nas notas graves da mão esquerda.

### **Meditação**

- No primeiro acorde do c.7 a nota mais aguda da mão esquerda é Fá e não Mi.
- No c.8 falta um bequadro de precaução na nota Lá da mão direita, o qual, além de constar no autógrafo, justifica-se pelo facto de coincidir com um Lá b na mão esquerda.
- No c.31, no segundo acorde da mão esquerda, a alteração da nota Lá é um bemol e não um bequadro, gralha que resulta da imprecisão do manuscrito, conforme referido anteriormente.
- No c.49 temos a mesma imprecisão que referimos no autógrafo, a propósito da ligadura da pedaleira; no entanto, na versão do copista esse compasso não coincide com o fim do sistema, de modo que a ligadura de prolongação tem como destino uma pausa.

### **Final**

- No c.1 falta um bequadro na última nota de cada um dos manuais.
- No c.2 falta a ligadura de expressão na mão esquerda.
- No c.3 falta um bequadro na sexta semicolcheia da mão direita.
- No c.10 falta a clave de Fá na mão esquerda. O facto de, no autógrafo, coincidir com a mudança de sistema, terá contribuído para este lapso.
- No c.12 a sexta semicolcheia da mão direita deveria ter um bequadro. É de referir, no entanto, que no autógrafo esta alteração está com uma cor preta diferente da das notas.
- No c.16 a sétima semicolcheia, tanto da mão direita, como da esquerda, apresenta um bequadro que não consta do autógrafo. Ainda neste compasso, a quarta colcheia da mão esquerda (Ré) tem um bequadro de precaução pouco nítido. O mesmo se passa com a primeira pausa de semicolcheia na pedaleira.
- Sobre o c.22, cf. a observação que fizemos acima, a propósito do autógrafo.
- Nos c.36 e 37, na mão esquerda falta o sinal de *sustenuto*, o mesmo acontecendo nos manuais dos c.38 e 39.
- Ainda no c.36, o primeiro acorde da mão direita está errado.
- No c.37 o terceiro acorde da mão direita, que na cópia aparece igual ao quarto, está errado. Nesse mesmo compasso, no quarto acorde da mão esquerda, o Si deveria ser bemol e o Dó deveria apresentar um bequadro.
- Há uma imprecisão no desenho do bemol na nota Sol do c.62 na voz do soprano. Mais uma vez poderá ter sido dúvida do próprio copista uma vez que também no manuscrito esta alteração não é muito clara.
- No c.66, na linha do contralto, falta uma semínima no primeiro tempo – Mi bequadro.
- No c.70 há a mesma gralha que referimos acima, no autógrafo.
- No c.71 falta um bequadro de precaução na segunda colcheia da mão direita (Ré), assinalado no autógrafo. Note-se que esta alteração se encontra escrita a cor azul, o que denuncia que ela foi colocada em data posterior à cópia.
- No c.80 há imprecisão no desenho das notas da mão direita, mais precisamente na segunda parte do segundo tempo – as colcheias Sol bequadro e Fá.
- No c.84 temos a mesma gralha que referimos acima, no autógrafo.
- No c.96 a indicação de dinâmica da mão esquerda está *ff* quando deveria ser apenas *f*. Possivelmente o copista ou confundiu este compasso com o do sistema de baixo (na



mesma direcção), que de facto tem essa indicação; ou terá considerado a haste da primeira semínima da mão esquerda.

- No c.99, na linha da mão esquerda, na primeira semínima o desenho das alterações está de difícil leitura.
- No c.100 o copista escreveu *f*, quando o manuscrito assinala *ff*.
- No c.106 temos a mesma gralha que referimos acima, no autógrafo.
- No c.113, no início do *Più All<sup>o</sup>*, falta a mudança de clave da mão esquerda.
- No c.129 a primeira semicolcheia da mão direita deveria ser Si e não Lá.

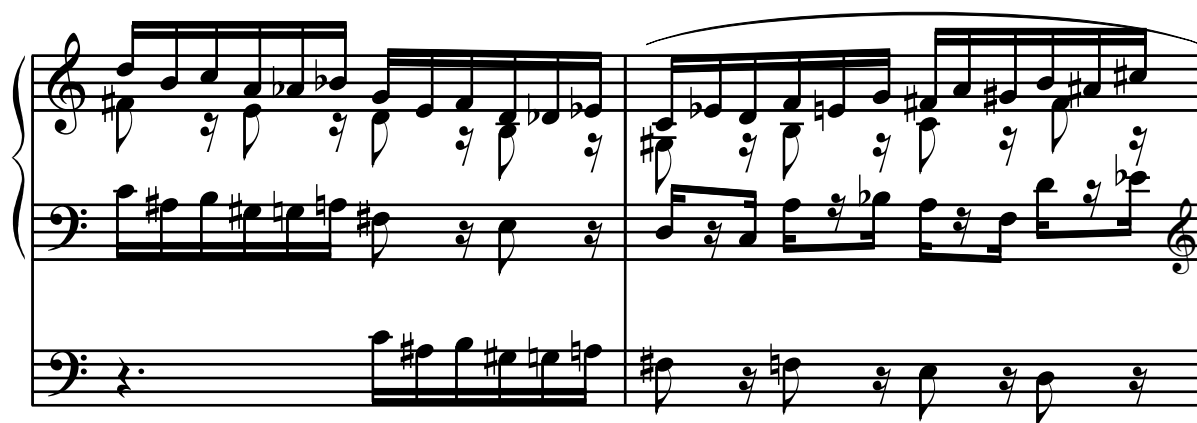
## F.6. Simplificações de 1988

A - Fantasia: c.4-6

The musical score is written for three staves in 12/16 time. The first system consists of two measures. The first measure contains a complex sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) across all three staves. The second measure continues this pattern with some notes beamed together. The second system also consists of two measures, continuing the intricate melodic and harmonic lines. The notation includes many accidentals and complex rhythmic groupings, typical of a highly technical piece.

1 - Inicialmente no c.6, a oitava nota da mão esquerda tinha, erradamente, Fóx. Na presente partitura a referida nota foi rectificada.

B - Fantasia: c.13-15



## F.7. Simplificações de 2008

A - Fantasia: c.4-6

The musical score is written for three staves. The top staff uses a treble clef, while the bottom two staves use bass clefs. The time signature is 12/16. The key signature has one sharp (F#). The first system consists of two measures. The first measure contains a complex melodic line in the treble staff, a bass line in the bottom staff, and a middle staff with a bass clef. The second measure continues the melodic line in the treble staff and the bass line in the bottom staff. A dynamic marking 'f' is placed below the first measure. The second system also consists of two measures, continuing the melodic and bass lines. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests.

B - Fantasia: c.12-15

The first system of the musical score is written for three staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature, featuring a melodic line with a long slur over the first two measures and a series of eighth notes in the third measure. The middle staff is in treble clef with a 12/8 time signature, containing a whole rest in the first measure and a series of eighth notes in the second measure. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature, containing a whole rest in the first measure and a series of eighth notes in the second measure, marked with a forte *f* dynamic. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score continues the composition. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature, featuring a melodic line with a long slur over the first two measures and a series of eighth notes in the third measure. The middle staff is in treble clef with a 12/8 time signature, containing a whole rest in the first measure and a series of eighth notes in the second measure. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature, containing a whole rest in the first measure and a series of eighth notes in the second measure. The key signature has one sharp (F#).

## F.8. Distribuição do c.55 da fuga

First system of the musical score, measures 1-3. The score is in 3/4 time and features three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 1: Treble staff has a half note B-flat, a quarter rest, and a quarter note B-flat; Middle staff has a half note B-flat and a quarter rest; Bass staff has a half note B-flat and a quarter rest. Measure 2: Treble staff has a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F; Middle staff has a half note B-flat and a quarter rest; Bass staff has a half note B-flat and a quarter rest. Measure 3: Treble staff has a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F; Middle staff has a half note B-flat and a quarter rest; Bass staff has a half note B-flat and a quarter rest.

Second system of the musical score, measures 4-5. The score is in 3/4 time and features three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 4: Treble staff has a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F; Middle staff has a half note B-flat and a quarter rest; Bass staff has a half note B-flat and a quarter rest. Measure 5: Treble staff has a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F; Middle staff has a half note B-flat and a quarter rest; Bass staff has a half note B-flat and a quarter rest.



1963

7

Triptico

para órgão

(Prelúdio, Meditação e Final)

Mannel Ferreira de Faria





Duração aproximada:

Prelúdio - 5',30

Meditação - 4',30

Fimel - 5',30

Total - 15',30

Nota: a regitação escreve-se apenas a título sugestivo



# I - Prelúdio

1

*♩ = 60 Andante Moderato*

*Il. 8va 4'*

*cl. B. p. #1 #2 #3 #4*

*Bordas*

*Fig. 8va*

*pp. x. lig. a. dissim.*

*Bordas 16'*

*pp.*

*II*

*Cor. aug. con. and.*

*cresc.*

*p.*

*I. (Bord.)*

*cresc.*

*dim.*

*pp.*

*cl. B. 8va*

*cl. C. 8va*

*cl. B. 8va*

*pp.*

*+ Viol. con. and.*

*+ Cor. aug. con. and.*

*+ Celli con. and.*

*16va*

*p.*



Handwritten musical score for the first system. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Adagio" (P = 72). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink include "sempre murmurato", "mf.", "ligado", "dim.", "Fg.", "C.F.", and "mf.". The score is numbered "25" in the top left corner.

Handwritten musical score for the second system. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Adagio" (P = 72). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink include "Trasparenza", "rall. poco a poco", "p.", "Cor. 2da", and "p.". The score is numbered "26" in the top left corner.

Handwritten musical score for the third system. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Adagio" (P = 72). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink include "Adagio (P = 72)", "3 II (dolce)", "murmurato", "Fg. a se.", "rall. sempre", "p.", "Cor. 2da", and "cello". The score is numbered "27" in the top left corner.

Handwritten musical score for the fourth system. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Adagio" (P = 72). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink include "3", "4", "p.", and "cello". The score is numbered "28" in the top left corner.



*Violino* *con più espression.*

*con più espression.*

*Violino*

*Celli e CB.* *espress.*

*Celli e CB.*

*espress.*

*d.*

*pp.*

*I Tempo, mas um pouco menos*

*Transfere*

*de*

*III*

*pp. ligadissimo*

*pp.*



*Viol. 7 + Cello com and.*

*Ch. solo a 8<sup>a</sup>*

*p. ligadissimo*

*70*

*cresc. pouco*

*Fl. 8<sup>a</sup> e violoncello com and.*

*cresc. pouco*

*de novo cresc...*

*Violoncello*

*mf*

*G. O. Fagundes*

*fag. e cresc. pouco a pouco*



*maestro e violins*  
*p. e cresc.*  
*bristols sem and.*  
*p.*

*mf.*  
*corda 10*  
*dim.*

*sempre*  
*p.*

*animando*  
*16, 8 e 4*  
*8 e 16*  
*cresc.*  
*mf.*  
*f.*



Handwritten musical score system 1. Includes staves for piano and bass. Annotations include "Trombones cresc." and "flute or piano solo".

Handwritten musical score system 2. Includes staves for piano and bass. Annotations include "Violin solo d flauto" and "8e 16' Kargigado".

Handwritten musical score system 3. Includes staves for piano and bass. Annotations include "Tuba con solo" and "Violin solo d flauto".

Handwritten musical score system 4. Includes staves for piano and bass. Annotations include "Set to" and "ppp".



Quinto Livro 3 = 54

# I - Meditação

18

3 Harpa e Celeste *trian*

4

3 pp. Gamba

4

*dim.*

*dim. celeste*

*absol.*

*flor*

*loc.*

*Concerto di violas con flaut.*

Fl., Voz Celeste e Gamba

*etc.*

*diminuendo*

*aquecendo pouco a pouco*

*X*



Handwritten musical score for Violins, Violoncello, and Contrabasso. The score is written on three staves. The top staff is for Violins, the middle for Violoncello, and the bottom for Contrabasso. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the Violins, with a supporting harmonic structure in the Violoncello and Contrabasso. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "dim. sempre".

Handwritten musical score for "Clair de lune" by Debussy. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The music is written in a flowing, lyrical style with many accidentals and dynamic markings. Handwritten annotations include "Clair de lune" in blue ink at the top, "pp." (pianissimo) in blue ink below the first staff, and "Crescendo" in blue ink above the second staff. The score is numbered "9" in the bottom left corner.

Handwritten musical score for "Allegretto" by Schubert. The score is written on three staves. The top staff is for the piano (p) and the bottom two staves are for the violin (v). The tempo is marked "Allegretto" and the mood is "espress.". The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp." and "pp. a". There are also handwritten annotations in blue ink, including "Allegretto" and "espress.,".

Handwritten musical score for a piece titled "Newo grande". The score is written on three staves: Piano (top), Cello (middle), and Flute (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/30. The score includes various performance markings such as *pp.*, *ppp.*, *rall.*, and *flaut.*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in the right margin, including "4/30" and "flaut. pppp."



G. D. P. e Rec. ac. III - Final (Fantasia - Fuga)

9

Vivo (♩ = 76)

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes a 12/16 time signature and various note values.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes a 12/16 time signature and various note values.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a tempo change to Adagio (♩ = 72) and a key signature change to B-flat major. The notation includes a 6/4 time signature and various note values. The system is marked with "R. f. express." and "Gamba".

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a tempo change to I Tempo. The notation includes a 12/16 time signature and various note values. The system is marked with "f" and "h".



Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals. There are blue annotations and markings throughout the system.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals. There are blue annotations and markings throughout the system. The word "Adagio" is written in blue ink above the first staff. The word "Mais vivo" is written in blue ink above the second staff. The word "p. express." is written in blue ink above the third staff.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals. There are blue annotations and markings throughout the system.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals. There are blue annotations and markings throughout the system.



8<sup>a</sup>

allarg.

Fuga = All. moderato (♩ = 88)

3/4

4<sup>ma</sup>

10.



Handwritten musical score for the first system. The notation is in treble and bass clefs. A blue annotation "II cl." is written above the staff. The music features various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system. A blue annotation "Fl. a 8<sup>a</sup> cm." is written above the staff. The music continues with various notes and rests. A blue annotation "Haupt" is written below the staff. A blue annotation "Seit" is written above the staff. A blue annotation "Fig. cm." is written below the staff.

Handwritten musical score for the third system. The notation is in treble and bass clefs. A blue annotation "cresc." is written below the staff. A blue annotation "dim." is written below the staff. A blue annotation "p. Cordas" is written above the staff. A blue annotation "p." is written below the staff.

Handwritten musical score for the fourth system. The notation is in treble and bass clefs. A blue annotation "cresc." is written below the staff. A blue annotation "cresc." is written below the staff. The music continues with various notes and rests.



X

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like *f* and *dim*.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with complex chordal structures and dynamic markings such as *dim* and *f*.

Handwritten musical notation for the third system, showing further development of the musical themes with dynamic markings like *f* and *dim*.

Handwritten musical notation for the fourth system, concluding the page with dynamic markings like *dim*, *forzicato*, and *forz.*



14

Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and ties. There are blue annotations above the staves, including a large '14' in the top left corner and various musical notations.

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and ties. There are blue annotations above the staves, including a large '14' in the top left corner and various musical notations.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and ties. There are blue annotations above the staves, including a large '14' in the top left corner and various musical notations.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and ties. There are blue annotations above the staves, including a large '14' in the top left corner and various musical notations.



8<sup>a</sup>

*a tempo*

*rall.*

*a tempo*

*Largo* (♩ = 88)

*tutti*

*rall.*

*rapido*

*a tempo*

*rapido*

5 4

5 4

*Piu. all.* (♩ = 96)

*Tempo, allarg.*

*3. cor. ad.*

*3. Ripieno*

*Tutti*

*Ep. B.*

5 4

3 4



cresc. duples

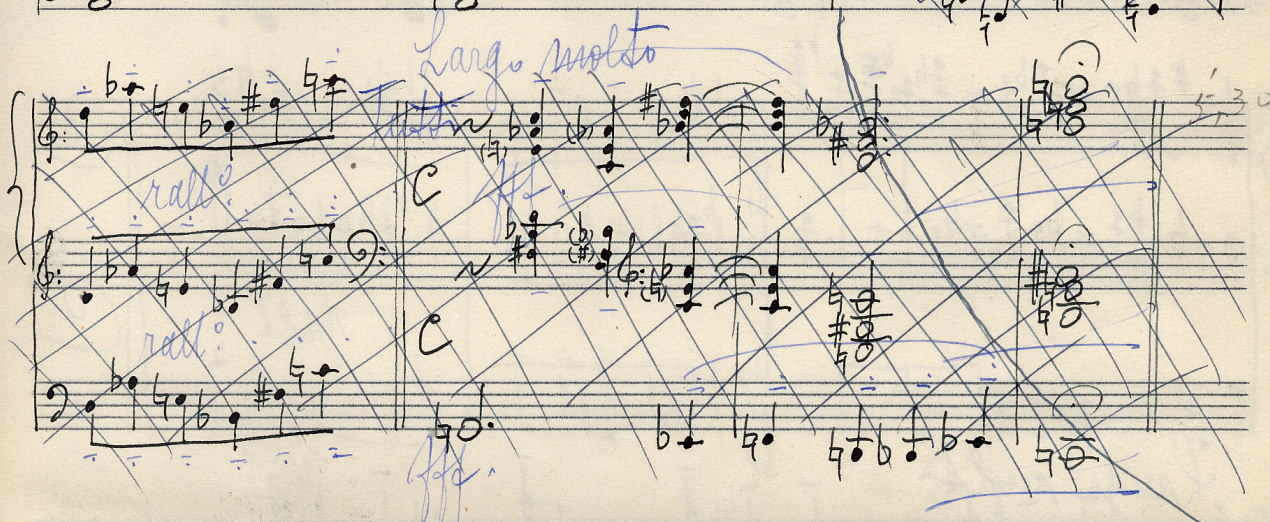
Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is written on three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are blue annotations: 'cresc. duples' at the top, '19' in the first measure, '8 16 e 32' in the second measure, and 'de. as. 1 e 2' in the third measure. The word 'ff.' (fortissimo) is written in blue ink in the second measure.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The notation continues on the three staves. The key signature remains one flat. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are blue annotations: '19' in the first measure, '8 16 e 32' in the second measure, and 'de. as. 1 e 2' in the third measure. The word 'ff.' (fortissimo) is written in blue ink in the second measure.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The notation continues on the three staves. The key signature remains one flat. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are blue annotations: '19' in the first measure, '8 16 e 32' in the second measure, and 'de. as. 1 e 2' in the third measure. The word 'ff.' (fortissimo) is written in blue ink in the second measure.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 13-16. The notation continues on the three staves. The key signature remains one flat. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are blue annotations: '19' in the first measure, '8 16 e 32' in the second measure, and 'de. as. 1 e 2' in the third measure. The word 'ff.' (fortissimo) is written in blue ink in the second measure.





Braga, março - Abril de 1963

Manuel Pereira de Faria



Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and complex rhythmic patterns. The score is written in a single system of staves, with the first system containing a grand staff (treble and bass clefs) and the subsequent systems containing a single staff with a bass clef. The notation is dense and includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- cresc.* (crescendo) in the first system.
- cresc.* (crescendo) in the second system.
- rall.* (rallentando) in the third system.
- rall.* (rallentando) in the fourth system.
- largo molto* (largo molto) in the fourth system.

The score concludes with a double bar line and a final chord. Below the main body of the score, there are several empty staves.

